

**Escritos de Artista em Portugal:  
História de um Esquecimento**

**Ana Catarina Rosendo de Sousa**

**Tese de Doutoramento em  
História da Arte – Teoria da Arte**

**Dezembro 2013**

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte – especialidade de Teoria da Arte, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Acciaiuoli e a co-orientação científica do Professor Doutor Bernardo Pinto de Almeida.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.



*À memória de*  
*Rogério Ribeiro*  
*(1930-2008)*

# **ESCRITOS DE ARTISTA EM PORTUGAL: HISTÓRIA DE UM ESQUECIMENTO**

**ANA CATARINA ROSENDO DE SOUSA**

## **Resumo**

O presente estudo realiza uma abordagem inédita aos escritos de artista ao entendê-los como elementos de formação do pensamento teórico sobre as artes plásticas no contexto português do século XX. A perspectiva usada evidencia este tipo de texto como fontes disponíveis mas até aqui negligenciadas pelas práticas historiográficas e analisa, de entre a produção textual elaborada por artistas, aquela que configura (nas suas proposições e nos seus objectivos funcionais) um tipo de conceptualização paralelo e concomitante com enunciados teóricos oriundos de outros agentes do campo artístico (como críticos e historiadores).

Diogo de Macedo, António Dacosta, José de Almada Negreiros, Júlio Pomar e Nikias Skapinakis são os artistas cuja produção escrita é observada; Aarão de Lacerda, João Barreira, Reynaldo dos Santos e, sobretudo, José-Augusto França, são os autores cujas construções historiográficas são analisadas. Através destes protagonistas dos debates estéticos e da formação de legibilidade do acontecido, verifica-se a possibilidade de renovação do conhecimento do passado a partir do recurso aos textos elaborados por artistas e, ao mesmo tempo, estudam-se as modalidades de formação discursiva, no campo da história da arte, que têm conduzido à exclusão deste tipo de fontes.

Modernismo, academismo, artes decorativas, surrealismo, abstracção, realismo, figuração, o estatuto do artista e a função do Estado na promoção das artes são alguns dos assuntos através dos quais se identificam algumas das questões em discussão, num longo período que se estende da década de 1920 à década de 1970 e que tem o seu ponto nodal nos anos do pós-guerra.

## **Palavras-chave**

Escritos de artista – história da arte – historiografia da arte – modernismo – neo-realismo – teoria da arte – século XX – Portugal – António Dacosta – Diogo de Macedo – José de Almada Negreiros – Júlio Pomar – Nikias Skapinakis – Aarão de Lacerda – João Barreira – Reynaldo dos Santos – José-Augusto França

# **ARTISTS' WRITINGS IN PORTUGAL: HISTORY OF AN OBLIVION**

**ANA CATARINA ROSENDO DE SOUSA**

## **Abstract**

This thesis constitutes an unprecedented study of artists' writings considering them as contributors to the elaboration of the theoretical thinking of the arts in the context of Portuguese 20<sup>th</sup> century. The perspective used highlights this type of text as available sources which nevertheless have been neglected by art historiography; and analyses, from the textual production elaborated by the artists, the ones embodying a kind of conceptualization parallel and concurrent with theoretical interpretations originating from other agents of the artistic field (such as art critics and historians).

Diogo de Macedo, António Dacosta, José de Almada Negreiros, Júlio Pomar e Nikias Skapinakis are the artists whose written production is observed; Aarão de Lacerda, João Barreira, Reynaldo dos Santos and, above all, José-Augusto França, are the authors whose historical work is under analysis. With these protagonists of the aesthetical debates and of the intelligibility of past events, we find the chance of renovation of knowledge from the past through the artists' writings and, at the same time, we study the type of formative discourse in the field of art history which have led to the exclusion of this type source.

Modernism, academism, decorative arts, surrealism, abstractionism, realism and 'neo-realismo', figuration, the artist status and the State function in promoting the arts are some of issues through which questions are identified and discussed pertaining to a long period, extending from the 1920s to the 1970s, with a nodal point in the postwar years.

## **Keywords**

Artists' writings – art history – art historiography – modernism – realism – 'neo-realismo' – art theory – 20<sup>th</sup> century – Portugal – António Dacosta – Diogo de Macedo – José de Almada Negreiros – Júlio Pomar – Nikias Skapinakis – Aarão de Lacerda – João Barreira – Reynaldo dos Santos – José-Augusto França

# **ÍNDICE**

<b>INTRODUÇÃO</b>	1
<b>CAPÍTULO I: OS ESCRITOS DE ARTISTA NA HISTORIOGRAFIA PORTUGUESA DO SÉCULO XX</b>	21
I.1. Os escritos de artista enquanto fonte documental	24
I.2. O significado da arte e o lugar dos escritos de artista	31
I.3. A «história da vida artística» de José-Augusto França	46
<b>CAPÍTULO II: JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA E OS ESCRITOS DOS ARTISTAS MODERNISTAS</b>	51
II.1. Enunciados históricos	51
II.2. Crítica de arte	57
II.3. Teoria estética, 1. <sup>a</sup> parte	66
II.4. Almada Negreiros	80
II.5. Teoria estética, 2. <sup>a</sup> parte	100
<b>CAPÍTULO III: OS ESCRITOS DE JÚLIO POMAR DO PERÍODO NEO-REALISTA</b>	111
III.1. Júlio Pomar: depois do neo-realismo	111
III.2. Júlio Pomar e o neo-realismo: estado da arte	119
III.3. A crítica ao modernismo português	131
III.4. Contra o literário, por uma plástica das imagens	148
III.5. A criação de mitos ou o modernismo em estado de minoridade	167
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	175
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	187
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO</b>	207
<b>ILUSTRAÇÕES</b>	215

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

FCSH-UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

MUD – Movimento de Unidade Democrática

SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes

SNI – Secretariado Nacional de Informação

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

## INTRODUÇÃO

Quando iniciei o estudo dos escritos de alguns artistas portugueses do século XX estava longe de pensar que tal implicava embarcar numa tarefa que incluía a revisão de alguns princípios nucleares que assistiram à própria *escrita* da história da arte portuguesa. O objectivo inicial consistia em determinar até que ponto e sob que modalidades era possível encarar os textos teóricos escritos por artistas como contributos para um pensamento sobre as artes visuais, gerado e apresentado no espaço de debate público de ideias que é uma das dimensões do campo artístico, e desdobrados nas várias perspectivas estéticas, plásticas, críticas, contextuais e históricas em que é possível desenvolverem-se. Um dos pressupostos desde logo estabelecidos foi que uma análise à historiografia era imprescindível para compreender o manto de silêncio que, até hoje, recai sobre este tipo de textos. O que não imaginava era que esse mesmo pressuposto viria a determinar toda a estruturação analítica do meu estudo, implicando algumas reorientações quer no âmbito cronológico quer nos autores e artistas que foram trabalhados com maior detalhe ao longo deste estudo.

A questão que informou o meu interesse por este tema era, na realidade, de uma simplicidade quase desconcertante: «porque é que os escritos dos artistas portugueses do século XX nunca foram estudados?» A questão continha, logo de início, três hipóteses de trabalho que a pesquisa subsequente permitiu corroborar: em primeiro lugar, que a expressão «escritos de artista» delimita, dentro do aparato conceptual ao dispor dos artistas, uma área específica de actuação; em segundo lugar, que os artistas portugueses novecentistas *escreveram* ou, dito de outro modo, a presença da escrita num conjunto muito apreciável de artistas de referência do século XX verifica-se em quantidade e teor suficientes para enformar um tema de estudo; em terceiro lugar, que esses mesmos escritos nunca foram encarados como um assunto de investigação *possível* na historiografia portuguesa, ao ponto de nem sequer se ter ponderado, até hoje, a pertinência em efectuar-se a recolha e a sistematização do que de facto existe.

Foi assim que a segunda pergunta essencial para o desenvolvimento desta investigação surgiu de imediato: «quais as condições de elaboração do discurso historiográfico português do século XX que impediram a cabal assunção da existência dos escritos de artista?» Esta questão introduziu, por sua vez, três grandes eixos analíticos que vieram a revelar-se de extrema utilidade face à enorme quantidade de escritos de artistas portugueses que o decurso da pesquisa ia revelando: desde logo, o enfoque exclusivo em textos de artista publicados na altura em que foram escritos, forma de garantir que puderam ser lidos no momento em que surgiram no espaço público e no interior de uma comunidade artística bem informada e relativamente pequena como a portuguesa; depois, o estabelecimento de um contra-campo dialogal para os escritos de artista, o qual, face à inexistência destes enquanto assunto de investigação, me conduziu à produção discursiva da história da arte, muito mais do que à crítica de arte coetânea a esses mesmos escritos; finalmente, a delimitação do âmbito cronológico para o estudo, bem como os artistas escolhidos para representar a convicção, que existia deste o início desta investigação, acerca da relevância da produção escrita por parte de artistas para a compreensão e problematização dos debates estéticos e plásticos em curso em momentos particulares dos contextos artísticos.

Elencados os princípios gerais que presidiram à investigação, cabe agora detalhá-los melhor nas suas determinantes conceptuais e metodológicas. Desde logo, o significado atribuído à expressão “escritos de artista”. Juntamente com “textos de artista” ou “produção escrita dos artistas” (termos a que recorro para evitar repetições e que no essencial significam o mesmo), considero “escritos de artista” os textos com uma vertente teorizadora que são elaborados por artistas, que visam a exploração de conceitos estéticos, que se debruçam com uma intenção crítica sobre temas caros à comunidade artística ou que se detêm sobre as particularidades plásticas de uma determinada proposta estética que, não obstante ser invariavelmente a sua, é-o também de um dado conjunto de artistas, críticos e teóricos de variadas filiações disciplinares. Estes textos podem ser de diversos géneros, como artigos de crítica, ensaios, declarações, entrevistas, conferências, palestras ou prefácios de catálogos; e apoiam-se em vários suportes de divulgação, como a imprensa, separatas de revistas, catálogos de exposição, livros e folhas volantes.

Estes géneros e suportes partilham duas características essenciais: a primeira consiste em serem – exclusivamente – textos que foram publicados na altura em que foram escritos e que, assim, surgiram no espaço público no momento em que os seus autores consideraram pertinente o seu contributo para a criação de opiniões informadas acerca de desenvolvimentos decorridos ou a decorrer nas artes visuais. Não se tratou, à partida, de implicar com esta escolha a inferioridade ou o desinteresse de escritos póstumos ou inéditos, mas sim de explorar duas questões associadas ao texto impresso: por um lado, e seguindo as ideias de Edward Said, a noção de que os textos são, em boa medida, «acontecimentos [que fazem parte] dos momentos históricos em que se localizam e são interpretados»<sup>1</sup>, o que pressupõe a existência de um *outro* que «transforma a interpretação numa actividade social [que envolve] consequências, audiências e representatividades várias»<sup>2</sup>; por outro lado, a implicação que daqui resulta de que é necessário, como afirma Pierre Bourdieu, «reconstituir o espaço das tomadas de posição»<sup>3</sup> a partir do qual os textos se constroem, circulam e se tornam públicos. A impressão e circulação dos escritos de artista são aspectos que se tornaram, de facto, fundamentais no momento de começar a entender a invisibilidade crítica e institucional destes textos *entre os outros profissionais da escrita* que formam o campo da arte.

A segunda característica essencial que partilham os géneros e suportes enunciados é a seguinte: nos escritos seleccionados para esta investigação, em caso algum a componente plástica é relevante para os conteúdos que os artistas pretendem exprimir e está mesmo, muitas vezes, dependente de factores exógenos como as orientações gráficas que presidem às publicações onde surgem (caso da imprensa) ou as normas vigentes nas casas editoriais sob cuja chancela são dados ao prelo. Mesmo em casos em que os escritos dos artistas são publicados pelos próprios em edições de autor, a neutralidade estilística é uma factor quase sempre assinalável, meio de reforçar a importância conferida às ideias, isto é, às palavras e aos argumentos que elas podem gerar.

---

<sup>1</sup> Edward E. Said, «Introduction: secular criticism», *The world, the text, and the critic*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1983, p. 4.

<sup>2</sup> Edward E. Said, «Opponents, audiences, constituencies, and community», *Critical Inquiry*, Vol. IX, no. 1: The politics of interpretation, Chicago, Sep. 1982, p. 1-3.

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*, tradução: Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1996, p. 1-3.



Quer isto dizer que o que interessou na noção de “escrito de artista” foi a sua capacidade em espoletar um tipo de pensamento conceptual, centrado nas ideias, capaz de inscrever uma intenção clara de actuação sem recorrer ao domínio plástico habitualmente considerado exclusivo na intervenção dos artistas. Melhor dizendo, esse domínio plástico apenas interessa a estes textos na medida em que funciona como *referente*, como assunto sobre o qual se pretende falar a partir da estética, da teoria e de uma problematização geral das imagens, e não como pesquisa plástico-formal desenvolvida na página ou no suporte livro. Ou seja, contra a ideia generalizada de que os pensamentos escritos dos artistas são sempre de carácter *poético* e *intuitivo* (numa extrapolação de semelhantes caracteres encontráveis nas obras plásticas, os quais funcionam como guardiões da índole imperscrutável e da resistência à análise que as imagens sempre detêm), interessou-me pesquisar o seu reduto *reflexivo*, sem o qual não me parece possível que o entendimento do mundo e a actividade plástica do artista se possam estruturar de forma coerente e consequente – aspectos essenciais (mas não únicos, é claro) pelos quais a sua obra tem a capacidade de alcançar uma ressonância pública duradoura.

No decurso da pesquisa, foram localizados incontáveis exemplos de uma escrita realizada por artistas que cumpriam estes critérios. Sem ambicionar ser exaustiva mas querendo demonstrar como este tipo de escritos percorre *todo* o século XX português, podem enunciar-se os seguintes casos: os inúmeros ensaios, bem como palestras e conferências, estas quase todas publicadas na imprensa em altura muito próxima da sua prelecção original, de Almada Negreiros<sup>4</sup>; a crítica de arte, a escrita de memórias artísticas, o ensaio e a história da arte praticadas em defesa do modernismo ao longo de décadas por Diogo de Macedo<sup>5</sup>; as conferências sobre arte e questões sociopolíticas e os ensaios de história da arte, por parte de António Pedro<sup>6</sup>; a esclarecida crítica de arte desenvolvida durante décadas por António Dacosta<sup>7</sup>; a intensa produção crítica e ensaísta realizada por Júlio Pomar durante todo o seu percurso mas, muito especialmente, entre 1942-1953, anos durante os quais procurou

---

<sup>4</sup> Ver Capítulo II (p. 80-100) e Bibliografia.

<sup>5</sup> Ver Capítulo I (p. 38-43), Capítulo II (p. 52-55) e Bibliografia.

<sup>6</sup> António Pedro, *Esboço para uma revisão de valores: Conferência*, Lisboa, Oficinas Gráficas UP, [1932]; António Pedro, *Introdução a uma história da arte*, Lisboa Edição Horizonte – Jornal de Arte, [1947]; António Pedro, *Grandeza e virtudes da arte moderna: resposta à agressão do Sr. Ressano Garcia*, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia, 1939.

<sup>7</sup> Ver Capítulo II (p. 58-65) e Bibliografia.

as razões plásticas e estéticas da noção de «realismo»<sup>8</sup>; a crítica de exposições de Fernando de Azevedo, a partir da década de 1940, com a sua particular expressão na cobertura (a partir de meados dos anos 1960), para as revistas *Colóquio Artes e Letras* e *Colóquio Artes*, das exposições patentes na Fundação Calouste Gulbenkian, actividade à qual se deve juntar a de prefaciador de catálogos das exposições de outros artistas<sup>9</sup>; os inúmeros textos de Mário Cesariny, entre críticas de exposição e ensaios sobre arte e literatura, antologiadados pelo próprio artista<sup>10</sup>; as conferências publicadas e os ensaios de Nikias Skapinakis em torno da figuração, da actualidade do modernismo e dos problemas do ensino artístico, e também algumas das suas entrevistas, pelo rigor que, em qualquer situação, este artista coloca nas palavras e no enunciar dos seus argumentos, bem como uma colaboração continuada com artigos de opinião em vários periódicos, entre eles a revista *Arquitectura*, a cujo corpo editorial pertenceu<sup>11</sup>; as edições de autor de António Areal, cobrindo ensaios inéditos e uma antologia referente a várias décadas de produção textual, esta iniciada, tanto quanto pudemos averiguar, em 1957 e desde logo com uma ênfase especial no questionamento das modalidades de formação do pensamento crítico sobre as artes

---

<sup>8</sup> Ver Capítulo III e Bibliografia.

<sup>9</sup> Nos anos de 1940 encontramos Azevedo a escrever, por exemplo, para *Horizonte – Jornal de Arte*; mais tarde, a partir de finais da década de 1980, e em simultâneo com a sua colaboração nas *Colóquios*, Azevedo enceta também a elaboração de artigos de crítica de arte para o *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*. A sua intensa actividade de prefaciador de catálogos de exposição está patente em *Fernando Azevedo: Um texto – uma obra*, Coordenação geral de Emília Nadal, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Athena, 2012. Sobre o papel desempenhado na *Colóquio* por este artista, ver ainda Margarida Brito Alves, *A revista Colóquio / Artes*, Lisboa, Edições Colibri, Instituto de História da Arte, FCSH-UNL, 2007, p. 51.

<sup>10</sup> Mário Cesariny, *A intervenção surrealista* [1966], Lisboa, Assírio & Alvim, 1997; Mário Cesariny, *As mãos na água, a cabeça no mar*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992. Refira-se ainda o conjunto de artigos escritos para o suplemento “Arte” do jornal português *A Tarde*, em 1945 e correspondente ao período em que Cesariny ainda se encontrava ligado ao grupo dos artistas neo-realistas; bem como a série de crónicas que, entre 1975-1978 apresentou regularmente no *Jornal Novo*.

<sup>11</sup> O texto incontornável de Nikias Skapinakis é *Inactualidade da arte moderna*, Lisboa, Seara Nova [1958], resultado de uma conferência apresentada no mesmo ano na Sociedade Nacional de Belas-Artes por ocasião do 1.º Salão Nacional de Arte Moderna, numa sessão que contou também com comunicações de José-Augusto França e Salette Tavares. Abordando questões paralelas às desenvolvidas em *Inactualidade da arte moderna*, o artista publica no ano seguinte *Modernos figurativos portugueses e «L’art abstrait est-il condamné?»*, separata de *Arquitectura*, Lisboa, 1959; e, em 2010, o artista cruza a evocação memorialista do seu próprio percurso de pintor com o questionar da «inactualidade ou perenidade» do ofício da pintura, em *Pintura: Inactualidade ou perenidade. Episódios do trabalho de um pintor*, Lisboa, Artistas Unidos, Instituto de História da Arte FCSH-UNL, 2010. Na área das entrevistas, há duas que se destacam: Nikias Skapinakis, «Falando de pintura abstracta. Entrevista com Nikias Skapinakis», *Encontro. Órgão da Juventude Universitária Católica*, n.º 5, Lisboa, Nov. 1956, p. 3 e 11; Nikias Skapinakis, Fernando Azevedo, Margarida Acciaioli, Kukas, Fernando Pernes, *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. Refira-se ainda a sua frequente presença na imprensa, de que se pode destacar a sua colaboração com a revista *Arquitectura*, que é particularmente activa durante os anos de 1957-1963, com participações pontuais a partir da década de 1980.

visuais<sup>12</sup>; a constante produção ensaística de Nadir Afonso na exploração de uma estética idealista que encontra na abstracção geométrica o seu correlativo plástico e visual<sup>13</sup>; as prospecções ontológicas de Alberto Carneiro em torno das motivações do acto artístico enquanto meio de expressão e ligação com o mundo, numa produção escrita desdobrada em aforismos, pequenas notas, auto-entrevistas, entrevistas, ensaios, declarações e manifestos<sup>14</sup>; o inquérito radical ao estatuto das imagens conduzido por Luís Noronha da Costa, a partir do seu significado no interior da cultura ocidental e através de referentes cinematográficos<sup>15</sup>; a crítica de arte culta e contundente realizada por Eduardo Batarda no pós-25 de Abril de 1974, em artigos semanais elaborados para o *Sempre Fixe*, e a substituição irónica do crítico de arte na elaboração de diversas autocríticas à sua obra e à sua *persona* artística, publicadas em diversos catálogos das suas exposições individuais<sup>16</sup>; o caso raro do interesse de Joaquim Rodrigo por uma teoria da pintura de formulação científica<sup>17</sup>; a produção

---

<sup>12</sup> O texto mais antigo de Areal é também um dos mais significativos, apesar de não constar na antologia organizada pelo próprio artista. Trata-se de «Nota sobre processos absoluto e de relação em crítica», *Arquitectura*, n.º 57-58, Lisboa, Jan. 1957, p. 26-28. Registe-se ainda o ensaio *Estrutura do sentido antecedida por Análise e definição da poesia*, Lisboa, Edição do Autor, 1958; bem como a antologia *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*, Lisboa, Edição do Autor, 1970.

<sup>13</sup> De entre os vários ensaios estético-filosóficos que Nadir Afonso tem publicado ao longo dos anos, destacamos *La sensibilité plastique*, Paris, Presses du Temps, 1958; *Les mécanismes de la création artistique*, Neuchâtel, Editions du Griffon, 1970; *Le sens de l'art*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983; *Universo e pensamento*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000.

<sup>14</sup> Uma seleção muito abrangente dos seus textos, até então espalhada por catálogos de exposição, imprensa e folhetos, e que inclui alguns inéditos, encontra-se em Alberto Carneiro, *Das notas para um diário e outros textos, antologia*, Recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

<sup>15</sup> Com os seus textos publicados sobretudo na imprensa (revista *Arquitectura*, entre outras), nos seus próprios catálogos de exposição e em diversos catálogos referentes ao ciclos temáticos de realizadores apresentados na Cinemateca Portuguesa, alguns dos seus textos estão compilados em *Noronha da Costa revisitado*, Edição de Miguel Wandschneider e Nuno Faria, Lisboa, Centro Cultural de Belém, Edições Asa, 2003. A sua produção escrita foi alvo de reflexão em Catarina Rosendo, «Noronha da Costa ou a impossibilidade da imagem», Margarida Acciaiuoli, Maria Augusta Babo, *Arte & Melancolia*, Lisboa, Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, FCSH-UNL, 2011, disponível em <https://www.academia.edu/652710>.

<sup>16</sup> Os seus artigos de crítica de arte apareceram no *Sempre Fixe* 9 de Novembro de 1974 e 23 de Agosto de 1975 e foram republicados no catálogo da sua exposição antológica *Eduardo Batarda, Pinturas 1965-1998*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, com a excepção de Eduardo Batarda, «Presença da URSS nas Belas-Artes», *Sempre Fixe*, Lisboa, 16 Nov. 1974. Estes artigos foram objecto do ensaio de Mariana Pinto dos Santos, «It's pretty, but is it art?», *Intervalo*, Lisboa, n.º 1, 1.º Semestre 2005. Sobre a crítica à própria obra, ver, entre outros, a introdução do catálogo que reúne as suas exposições no Centro de Arte Manuel de Brito (Algés, 2009) e na Galeria 111 (Lisboa, 2010): [Sem título], *Eduardo Batarda*, Lisboa, Galeria 111, 2010.

<sup>17</sup> Joaquim Rodrigo, *O complementarismo em pintura: Contribuições para a ciência da arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982. Ver também Joaquim Rodrigo, José-Augusto França, *Pintar certo*, Lisboa, Edições Salamandra, 1995.

crítica desenvolvida por António Cerveira Pinto na imprensa, aberta a uma nova conjuntura de globalização das práticas artísticas, a que se juntam ensaios que procuram um pensamento de convergência entre a arte, a filosofia e a ciência<sup>18</sup>; e, para terminar uma lista que já vai longa, as investigações de Ruth Rosengarten, implicadas numa discursividade teórica de tipo académico à época rara entre artistas, e através das quais foi inaugurada uma relevante releitura da obra de Paula Rego, desvinculando-a do surrealismo a que sempre tinha estado referenciada pela crítica portuguesa e abordando-a a partir das narrativas da alteridade e dos estudos de género<sup>19</sup>.

Os exemplos enunciados (entre muitos outros)<sup>20</sup> pretendem evidenciar, como já foi referido, uma produção escrita onde é patente a clara intenção de pesquisas teóricas que, não obstante partirem sempre da experiência própria, se constroem como contributos para o modo como a comunidade artística, em cada momento, reflecte sobre os seus próprios meios de fazer e de tornar visível a arte. Quer isto dizer que nesta investigação foi seleccionado todo um conjunto de escritos enquadrável num critério de *fonte primária* (propiciadora de *significados*) e não de *obra* (no seu potencial *significante*). Para esclarecer melhor as escolhas que presidiram às investigações, não foram tomados em linha de conta diversas manifestações que apenas se podem enquadrar no conceito “escrito de artista” conquanto se confundam estes com objectos artísticos. Refiro-me, em concreto, a situações como os “livros de artista” (ou “publicações de artista”)<sup>21</sup>, de que são excelentes exemplos, em Portugal,

---

<sup>18</sup> António Cerveira Pinto colaborou pontualmente no *Expresso*, na década de 1980, antes de se tornar no mais relevante crítico de arte do jornal *O Independente*, para onde escreveu, a partir de 1989, durante mais de uma década. Os seus ensaios, por sua vez, encontram-se em, entre outros, António Cerveira Pinto, *O lugar da arte*, Lisboa, Quetzal Editores, 1989; António Cerveira Pinto, *Menos arte*, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho, 1993.

<sup>19</sup> Ruth Rosengarten, para além de colaborações com revistas de teoria e académicas, fez crítica de arte durante vários anos para o jornal *O Independente* (desde 1988 e até meados da década de 1990), para a revista *Visão* (a partir dos anos 1990) e para a revista de artes plásticas *Arte Ibérica* (em 1988 e em 1999). Ruth Rosengarten, «O pós-modernismo e as artes visuais», *Risco*, n.º 6, Lisboa, Verão 1987; Ruth Rosengarten, «Pontos de vista: fotografia e feminismo no contexto do pós-modernismo», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 6-7, Lisboa, Mar. 1988; Ruth Rosengarten, «An impossible love: subjection and embodiment in Paula Rego's Possession», *Art History*, Vol. XXX, no. 1, Oxford UK, Boston USA, Blackwell Publishers, Feb. 2007.

<sup>20</sup> Ainda sem esgotar a lista: Pedro Oom, Mário Dionísio, Lima de Freitas, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares, Costa Pinheiro, Álvaro Lapa, Rocha de Sousa, Francisco Bronze, Manoel Barbosa, Leonel Moura, Carlos Vidal, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes; cada um deles com intenções e níveis de problematização diversos subjacentes a uma escrita sobre a arte, às quais correspondem, também, modelos de expressão e impactos sobre a comunidade artística variados.

<sup>21</sup> Uma outra confusão, ainda mais deslocada, tende a associar a ideia de “escritos de artista” a uma prática artística assente na exploração da escrita, dos signos, de caligrafias e de alfabetos, bem

o livro *15 poèmes au hasard* (1935), de António Pedro<sup>22</sup>, a revista *KWY*, publicada em Paris pelo grupo homónimo entre 1958-1964<sup>23</sup>, o álbum de Alberto Carneiro *O caderno preto* (1968-1971)<sup>24</sup>, o livro de Costa Pinheiro *Imagination & ironie* (1970)<sup>25</sup>, ou o livro de António Areal *Confissão tenebrosa: Primeira parte da autobiografia agora em edição ilustrada pelo autor* (1971)<sup>26</sup>. Todos estes casos são caracterizáveis pela presença de factores plásticos e criativos (em suma: artísticos) que estão ausentes das intenções estéticas e teóricas dos escritos de artista, que recorrem à reprodutibilidade para favorecer uma maior disseminação de *obras de arte* (caso das gravuras presentes em vários números da *KWY*), que exploram ludicamente os protocolos inerentes ao suporte livro (caso de *O caderno preto* e de *Confissão tenebrosa*) e que, de um modo geral, se configuram como objectos artísticos.

É importante realçar que toda a pesquisa preliminar veio confirmar que esta abordagem conjunta dos textos e das obras é a grande linha preferencial dos investigadores que se dedicam ao trabalho dos artistas com produção escrita, o que

---

representada na arte portuguesa nos exemplos de António Sena, João Vieira, Ana Hatherly, Salette Tavares e E. M. de Melo e Castro, entre outros. Um dos autores que se deteve sobre questões deste tipo foi Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1969.

<sup>22</sup> António Pedro, *15 poèmes au hasard*, Paris, Editions UP, 1935. Livro publicado em Paris que reflecte as teorias dimensionistas (que o autor nesse ano subscreveu em manifesto de autoria conjunta) das possibilidades espaciais e caligramáticas da palavra e da emancipação plástica do texto para fora das linhas da página.

<sup>23</sup> O grupo *KWY* foi constituído por Lourdes Castro, René Bertholo, João Vieira, José Escada, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, Christo e Jan Voss. Sobre o grupo e sobre a revista, ver *KWY, Paris, 1958-1968*, coordenação científica de Margarida Acciaiuoli, Lisboa, Centro Cultural de Belém, Assírio & Alvim, 2001; Ana Filipa Candeias, *Revista KWY. Da abstracção lírica à nova figuração (1958-1964)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2001.

<sup>24</sup> Alberto Carneiro, *O caderno preto (1968-1971)*, Porto, Edição do Autor, 1971. Trata-se de uma edição, preparada para também ser exposta na parede, que reúne vários textos e desenhos-projectos para esculturas e instalações realizados durante a pós-graduação em Escultura que o artista frequentou em Londres, organizados numa estrutura livre que joga com as qualidades formais do suporte álbum. *O caderno preto* foi estudado em detalhe em Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro: os primeiros anos (1963-1975)*, Lisboa, Edições Colibri, Instituto de História da Arte, FCSH-UNL, 2007.

<sup>25</sup> Costa Pinheiro, *Imagination & Ironie*, Höhr-Grenzhausen, Starczewski Verlag, 1970. Existe uma tradução portuguesa do livro da responsabilidade da Galeria 111 que, pela simplicidade de meios e pela supressão das inúmeras imagens que ilustram a versão alemã, terá sido elaborada como separata do original para o público de língua portuguesa. Tanto uma como a outra são, de resto, virtualmente desconhecidas. *Imagination & Ironie* é um livro que, entre textos, fotografias e desenhos, integra, de forma lúdica, uma autobiografia que narra a aquisição da capacidade imaginante do seu autor, comentários à mitologia (no sentido barthesiano) da época (objectos, figuras icónicas e intelectuais), diálogos entre universonautas e computadores e uma descrição física e conceptual do projecto *Citymobil* (1969).

<sup>26</sup> António Areal, *Confissão tenebrosa: Primeira parte da autobiografia agora em edição ilustrada pelo autor*, Óbidos, Galeria Ogiva, 1971. Este livro apresenta, em todas as páginas, pequenos excertos narrativos, sem princípio nem fim e sem correlação aparente uns com os outros, acompanhados sempre da mesma imagem: uma moldura sem nada no seu interior.

introduziu dificuldades na convicção inicial de que as palavras dos artistas *não servem* só para reiterar, confrontar ou contradizer pressupostos plásticos contidos nas suas próprias obras de arte. Nas investigações em que os limites entre o texto e a obra são difusos, há uma quantidade apreciável de trabalho feito, desde logo o conduzido pelo Centre Chastel da Université Paris IV, sob coordenação de Françoise Levailant, que se insere num domínio de acção da historiografia francesa que, desde finais dos anos 1980, tem vindo a trabalhar espólios documentais de artistas franceses, com vista à sua organização, estudo e divulgação, e sob orientação programática e metodológica dos Arquivos Franceses. Daqui já resultaram diversas investigações individuais, bem como um colóquio internacional subordinado ao tema dos “escritos de artista”<sup>27</sup>. Richard Hobbs (ligado ao Centre for the Study of Visual and Literary Cultures in France, da University of Bristol) é, por sua vez, responsável por algumas investigações que exploram as ligações entre as obras e os livros de alguns artistas, destacando-se a sua análise de *Noa Noa*, de Paul Gauguin<sup>28</sup>. No seu conjunto, e apesar de as suas investigações não apontarem para a relevância de se encarar o potencial actuante dos escritos de artista para lá da própria obra, estes são autores que colocam problemas pertinentes relacionados com a necessidade de se questionar as pragmáticas funcionais dos escritos de artista (origens, tipos, suportes), bem com os seus fundamentos conceptuais (o que dizem e porque o dizem), os deslocamentos das suas condições originais (correspondência privada, conferências ou inéditos que são mais tarde publicados, por exemplo) e o próprio estatuto autoral dos artistas.

Compreender melhor de que forma os escritos dos artistas se encontram *cativos* das respectivas expressões plásticas (sem possibilidade de problematização fora delas)<sup>29</sup> implicou uma atenção redobrada às passagens em que Richard Hobbs se

---

<sup>27</sup> Dario Gamboni, *La plume et le pinceau. Odillon Redon et la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989; Nicolas Charlet, «Les quatre livres de Yves Klein. Fondement existentiel d’une écriture silencieuse», *Histoire de l’art*, Paris, n.º 44, Juin 1999, p. 109-121; Françoise Levailant (ed.), *Les écrits d’artistes depuis 1940. Actes du colloque international. Parits et Caen, 6-9 Mars 2002*, s.l., Institute mémoires de l’édition contemporaine, 2004.

<sup>28</sup> Não sendo exclusivamente sobre este artista, Gauguin ocupa uma parte muito considerável do artigo de Richard Hobbs, «Reading artists’ words», Paul Smith, Carolyn Wilde (ed.), *A companion to art theory*, Malden, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2002, p. 173-182.

<sup>29</sup> De que é exemplo, ainda, o interessante número da revista *Artstudio* dedicado à «arte e a palavras», que se detém sobre a obra de artistas como Kurt Schwitters, o colectivo Art & Language, Joseph Kosuth, Marcel Broodthaers, Jenny Holzer, entre outros. *Artstudio*, n. 15: «L’art et les mots» Paris, Hiver 1989; ou a conferência de Michel Butor que ensaia uma compreensão da pintura *D’où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous?* (1898) de Paul Gauguin a partir dos escritos do próprio artista. Michel Butor, *Quant au livre. Triptyque en l’honneur de Gauguin*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2000.

detém na dissociação entre a palavra e a imagem operada por Lessing (no seu *Laocoon: An essay on the limits of painting and poetry*, de 1766), um dos momentos fundadores da compreensão moderna da especificidade dos meios, que abriria caminho à teoria oitocentista da *arte pela arte* e mesmo ao reconhecimento semiótico (por parte de Saussure e de Peirce), de que diferentes sistemas de signos (neste caso, a palavra e a imagem), operam no interior de diferentes convenções culturais e denotativas<sup>30</sup>. Mesmo as teorias pós-estruturalistas, ao efectuar uma deslocação da “obra” para o “texto” (na qual tudo pode ser enunciado e interpretado a partir das regras da textualidade, desde os objectos às mais diversas práticas sociais e culturais)<sup>31</sup>, renovaram a compreensão tardo-novecentista acerca da interpenetrabilidade sónica e significante que atravessa tanto as palavras como as imagens (e que o pós-formalismo greenberguiano de Rosalind Krauss, por exemplo, tão bem explorou). Tal deixou, no entanto, intocado o entendimento acerca do lugar devido aos escritos de artista de vocação teórica, sempre aprisionados à *comparação* com as obras de arte propriamente ditas e a processos reiterativos que os *subordinam* a elas e *não interessam* para além do que delas possam dizer.

Finalmente, já a perspectiva analítica sobre a produção textual dos artistas estava estabilizada e a pesquisa de fontes em curso, a publicação de uma monografia sobre este tipo de escritos, por Anna Guilló (artista e professora na Université Paris I)<sup>32</sup>, permitiu reforçar a noção em uso no presente estudo, através da sua própria tomada de posição em relação ao tema, que é muito clara e em vários aspectos coincidentes com a minha própria. Assim, a autora não entende os escritos de artista como «comparáveis a géneros literários», e faz questão de distinguir entre «artistas que escrevem [e] artistas-escretores» (ou entre «textos de autores» e «textos de escritores»); do mesmo modo, Guilló «[deixa] de lado toda uma série de textos escritos por artistas em que a sua ambição se manifesta como sendo a de fazer obra, seja ela literária (romances, poemas) ou plástica (livros de artista, ilustrações)», tendo consciência que tal implica prescindir, por exemplo, dos álbuns de Francis Picabia, ou da riqueza presente em determinados textos simultaneamente teóricos e poéticos; por

---

<sup>30</sup> Richard Hobbs, «Reading artists' words», *op. cit.*, p. 177.

<sup>31</sup> Roland Barthes, «De l'oeuvre au texte» [1971], *Roland Barthes, Oeuvres complètes. Tome II: 1966-1973*, Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 1211-1217.

<sup>32</sup> Anna Guilló, «Tous les textes écrits par des artistes sont-ils des “écrits d’artistes”?», *Écrits d’artistes au XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 2010.

fim, a sua perspectiva é a de que «o escrito de artista [é] o lugar de um pensamento distinto da obra» mesmo que a ela possa estar ligado.<sup>33</sup>

Outras perspectivas que definissem melhor a integração dos textos dos artistas nos contextos onde emergem e aos quais pertencem chegou por via de Kristine Stiles, co-editora e autora do texto introdutório da conhecida antologia *Theories and documents of contemporary art*, dedicada em exclusivo aos escritos de artista. Os critérios de selecção usados neste livro são mais amplos que aqueles em uso na presente investigação (nomeadamente na inclusão de tipos de escritos como correspondência e textos híbridos «que ocupam um espaço entre os géneros literário e artístico»<sup>34</sup>), mas parte de um pressuposto assente na «interacção das forças sociais [e do seu] contributo para a relatividade de sentido»<sup>35</sup> que as ideias e as coisas podem ter. Para Stiles, as «estratégias teóricas dos artistas [são] tão instrumentais como as suas obras no espoletar de debates»<sup>36</sup> sobre alterações nos paradigmas artísticos, o estatuto do artista na sociedade em que se insere, o questionar do que é a arte e como se desenvolvem as suas práticas, os seus meios e os seus enquadramentos históricos, estéticos e institucionais. O seu ponto de vista salienta um aumento exponencial de produção escrita por parte dos artistas norte-americanos a partir da década de 1960 e verifica de que modo a situação é concomitante com o início da problematização dos modelos interpretativos modernistas, ainda demasiado arreigados a conceitos-chave da história da arte como a centralidade da autoria, o privilegiar da originalidade (e do objecto único) e a superioridade hierárquica da pintura e da escultura no seio das produções culturais<sup>37</sup>. Mais relevante ainda, é opinião da autora que mesmo a proliferação de escritos de artista no decurso das décadas de 1970-1980, não impediu que estes continuassem a «[ser] inquestionavelmente negligenciados, apesar do facto

---

<sup>33</sup> Anna Guilló, *idem*, p. 10-11.

<sup>34</sup> Kristine Stiles, «General introduction», Kristine Stiles, Peter Selz (ed.), *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artists' writings*, Berkeley, Los Angeles, London, The University of California Press, 1996, p. 4.

<sup>35</sup> «Preface», Kristine Stiles, Peter Selz (ed.), *idem*, p. xxi.

<sup>36</sup> Kristine Stiles, «General introduction», *ibidem*, p. 3.

<sup>37</sup> Estes três pontos, como bem refere Stiles, foram apontados por Svetlana Alpers, em 1977, num artigo intitulado «Is art history?», publicado na revista *Daedalus*. Kristine Stiles, Peter Selz (ed.), *ibidem*, p. 4.



de reforçarem o reexame extensivo das práticas teóricas e metodológicas que a história da arte encetou a partir dos anos 1970»<sup>38</sup>.

Estes argumentos já vinham sendo explorados há alguns anos, por exemplo por Brian Wallis, que também questionou a invisibilidade dos escritos de artista através do evidenciar de uma supressão da narrativa operada pela arte moderna norte-americana e, sobretudo, pela crítica formalista que sobre ela incidia<sup>39</sup>. É nesta linha que Jeffrey Weiss elabora um dos raros artigos que efectua uma leitura dos textos de artista em que a sua relação com as obras de arte surge articulada com o contexto no e para o qual são escritos. Aí, o autor nota como a produção textual dos artistas norte-americanos surgidos a partir da década de 1960 (tais como Carl Andre, Donald Judd, Mel Bochner, Robert Morris, Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Robert Smithson e Dan Graham) reflecte uma posição histórica, conflituosa, face ao modernismo, cujas ambições formais são sujeitas, através dos seus textos (e das suas obras), a uma profunda crítica interna e auto-consciente<sup>40</sup>. Por sua vez, numa colectânea de escritos de artista dos anos 1960-1970 que tem a vantagem de integrar artistas sul-americanos no contexto artístico ocidental (entre eles Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Julio Plaza, bem como o luso-brasileiro Artur Barrio), Glória Ferreira sublinha a «importância da reflexão dos artistas no campo de debates da história e da crítica de arte contemporâneas [através de] textos que não só se integram à poética de cada obra,

---

<sup>38</sup> Kristine Stiles, «General introduction», *ibidem*, p. 4. É importante notar que, tanto as palavras introdutórias de Stiles como a própria temática da antologia (os escritos de artista), são, em 1996, um dos pontos de chegada de um caminho trilhado pela historiografia norte-americana desde meados da década de 1970, ao longo do qual, e como refere a autora, a incapacidade da história da arte em lidar com os modelos críticos propostos pela experimentação artística das «neo-vanguardas» definiu um campo de «crise disciplinar» que chegou mesmo a enformar um número temático da revista *Art Journal*, com artigos de, entre outros, Rosalind Krauss e Donald Preziosi. Na nota editorial da revista, pode-se ler: «a arte não é puramente estética mas tem muitas funções e [...] essas funções não são simplesmente periféricas ou mesmo prejudiciais, mas sim uma parte essencial da sua natureza e do seu significado.» Henri Zerner, «Editor's statement: the crisis in the discipline», *Art Journal*, Vol. XLII, no. 4: «The crisis in the discipline», New York, Winter 1982, p. 279. A esta noção de crise procurou-se responder com a construção de uma «teoria crítica» que recorreu a ferramentas conceptuais e metodológicas oriundas de outras áreas do saber, como a linguística, a filosofia marxista, a psicanálise, a antropologia, o pós-estruturalismo, os estudos de género, as teorias multiculturalistas, entre outras, como salienta Kristine Stiles, *ibidem*, p. 4-6.

<sup>39</sup> Brian Wallis, «Telling stories: a fictional approach to artists' writings», Brian Wallis (ed.), *Blasted allegories: An anthology of writings by contemporary artists*, New York, Cambridge, Massachusetts, London England, The New Museum of Contemporary Art, The MIT Press, 1989, p. 11.

<sup>40</sup> Jeffrey Weiss, «Language in the vicinity of art. Artists' writings, 1960-1975», *Artforum*, New York, Summer 2004, p. 215. Ver também, do mesmo autor, a recensão crítica à antologia dos escritos de Mel Bochner: Jeffrey Weiss, «The painted word», *Artforum*, New York, Feb. 2009, p. 49-50.

mas ingressam no domínio de discurso da crítica e da história da arte»<sup>41</sup>. Todos estes contributos, mais ou menos recentes, reiteram e reforçam argumentos desenvolvidos por Lawrence Alloway em 1974, naquele que surge como o mais antigo (tanto quanto foi possível confirmar) artigo sobre aspectos teóricos e críticos inerentes aos escritos de artista. Num texto em duas partes publicado na *Artforum* (e também dedicado aos artistas surgidos no pós-expressionismo abstracto norte-americano), Alloway observa como, desde os finais do século XIX, a literatura sobre arte foi «dominada por artistas, apesar de tal não ter sido suficientemente reconhecido»<sup>42</sup>. Adianta ainda que o recurso às declarações dos artistas é algo a que a «crítica de arte formalista resiste [...] porque as intenções e opiniões individuais contam pouco comparadas com o movimento inexorável da arte “modernista” na sua linha evolutiva»<sup>43</sup>.

Todas estas ideias, relativas quer à necessária delimitação da noção de escrito de artista, quer ao seu entendimento por parte da comunidade de críticos, historiadores e demais teóricos forneceram a base para partir em direcção à análise das investigações portuguesas sobre o assunto. O panorama não poderia ser mais desolador. Para além de alguns catálogos de exposições individuais em que uma selecção dos escritos do artista é republicada e, em ocasiões muito raras, merece algum tipo de abordagem (que, no entanto, nunca se extrapola da relação texto-obra)<sup>44</sup>, e para além das diligências que editoras como a Assírio & Alvim têm vindo a fazer no sentido de publicar antologias e inéditos de vários artistas modernos e contemporâneos, pouco mais existe. Entre o trabalho produzido no âmbito universitário, uma única investigação foi localizada, respeitante a uma tese de mestrado que mal ultrapassa a condição de (um muito incompleto) inventário de textos de alguns artistas e cuja perspectiva teórica é indiscernível<sup>45</sup>. Finalmente, e

---

<sup>41</sup> Glória Ferreira, «Apresentação», Glória Ferreira, Cecília Cotrim (org.), *Escritos de artistas, anos 60/70*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006, p. 9.

<sup>42</sup> Lawrence Alloway, «Artists as writers, part one: inside information», *Artforum*, New York, Mar. 1974, p. 30.

<sup>43</sup> Lawrence Alloway, *idem*, p. 30.

<sup>44</sup> Alguns exemplos são os catálogos de Eduardo Batarda e Noronha da Costa, já antes mencionados (ver notas 16 e 15, respectivamente), para além de *António Areal, primeira retrospectiva*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, e do volume que colige textos de Álvaro Lapa integrado nas edições associadas à exposição do artista aquando da atribuição do Prémio EDP, em 2004, *Álvaro Lapa, textos*, coordenação de Anabela Sousa, António Martins Soares, João Pinharanda, Lisboa, Fundação EDP, Assírio & Alvim, 2006.

<sup>45</sup> Paula Rito, *Teoria de arte portuguesa nos escritos de artistas plásticos dos anos 60*, Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2000.

sobretudo, as histórias gerais de arte produzidas nos últimos anos<sup>46</sup> não dedicam qualquer tipo de atenção aos escritos de artista, tirando referências muito esporádicas à existência de produção textual dentro do corpo de trabalho de alguns artistas, as quais mal chegam a deixar no leitor a sugestão da necessidade do seu estudo.

Esta última situação configurou, desde cedo e como já foi mencionado, um problema que merecia uma atenção especial, no sentido em que tal acarretou a percepção de que fazer entrar os escritos de artista na *escrita da história* implicava entender melhor os motivos pelos quais eles pareciam ficar, sistematicamente, *esquecidos* ou, na melhor das hipóteses, relegados para um quadro de dependência de subjectividades autorais demasiado específicas para poderem integrar assuntos de investigação mais amplos. Partindo das ideias já apontadas (e que são desenvolvidas contextualmente nos capítulos que se seguem) acerca de modelos interpretativos arreigados a uma crítica formalista que entendeu, durante décadas, a arte moderna como fenómeno eminentemente visual e anti-narrativo, e que sobretudo radicou o pensamento artístico a uma expressão confinada aos limites estritos do meios plásticos, procurou-se então deslocá-las para a conjuntura artística portuguesa e verificar aí a sua pertinência, bem como as suas especificidades. O facto de José-Augusto França ser o historiador da arte mais influente do século XX em Portugal e o autor que imprimiu à disciplina os contornos teóricos e metodológicos que, ainda hoje, se mantêm largamente inquestionados, transformou-o numa das figuras centrais deste estudo e foi a análise crítica ao seu pensamento que, em parte, orientou as perspectivas abordadas nos três capítulos que se seguem e também os limites temporais sobre os quais incide esta investigação.

O primeiro capítulo dedica-se, então, ao levantamento da presença dos escritos de artista nas obras dos historiadores portugueses até José-Augusto França como Aarão de Lacerda, Reynaldo dos Santos, Adriano de Gusmão e João Barreira, como forma de entender melhor a prática da história em curso na primeira metade do século. Entre estes autores, determina-se um recurso a esses textos enquanto fonte documental de informações factuais. Esta situação é consentânea com várias das

---

<sup>46</sup> Refiro-me, em concreto, a Paulo Pereira (dir.), *História da arte portuguesa*, 3.º Vol.: «Do barroco à contemporaneidade», Lisboa, Círculo de Leitores, 1995; e Dalila Rodrigues (coord.), *Arte portuguesa: da pré-história ao século XX*, [Vila Nova de Gaia], Fubu Editores, 2009 (Vol. XVIII: João Pinharanda, «O modernismo I: expressão, estilização, disciplina»; Vol. XIX: Bernardo Pinto de Almeida, «O modernismo II: o surrealismo e depois»).

orientações historiográficas destes autores, nomeadamente o espírito inventariador que assiste a boa parte das investigações e que as refere sempre ao passado distante, o apego a modelos descritivos tendentes a fazer realçar os “melhores” exemplares artísticos de cada época e a própria inexistência da noção de escrito de artista enquanto campo de problematização teórica e estética – situação em que as opiniões incidentes sobre os textos do artista Francisco de Holanda ilustram a convicção generalizada acerca da inclinação do povo português para o lado prático da vida e a para uma correlativa falta de vocação para o mundo das “ideias”. O caso de Diogo de Macedo, artista convidado à elaboração da secção modernista de uma das obras de história da arte em apreço, surge como exemplar da tendência dos escritos de artista para a variedade de géneros (memórias, crítica de arte, história, ensaio, entre outras), do interesse declarado em observar as realidades artísticas a partir de uma ancoragem profunda ao presente e de uma ligação informada a debates estruturantes do modernismo, como a arte africana. José-Augusto França é introduzido no final do capítulo a partir dos seus estudos sobre o século XIX, nos quais se detecta uma inflexão no emprego dos escritos de artista com vista à compreensão de uma «história da vida artística» em que aqueles, ainda usados como fonte documental, fornecem contributos para o mapeamento das condições genéricas de funcionamento do campo artístico, desdobrado nas suas múltiplas vertentes ligadas à produção artística, ao ensino, às possibilidades expositivas, à criação de massa crítica e mesmo à formação de áreas de investigação ligadas à história.

O segundo capítulo ocupa-se das investigações realizadas pelo mesmo historiador em torno da arte moderna portuguesa presente na sua *A arte em Portugal no século XX* (1974). A partir da revisão de algumas fontes usadas por José-Augusto França, compreende-se de que modo a construção, por parte de artistas, das primeiras histórias sobre o modernismo português não é explicitada pelo historiador. Tal conduz a um inquérito ao processo de invisibilidade a que os escritos de artista são sujeitos, o qual tem como resultado o reforço autoral das próprias perspectivas do historiador. Este inquérito prolonga-se na análise de textos de crítica de arte elaborados também por artistas. Aqui avalia-se, em particular, o trabalho de décadas de António Dacosta numa cobertura expositiva (sobretudo lisboeta e parisiense) antiacadémica e convocadora de questões estéticas e plásticas essenciais ao entendimento das condições modernas de produção artística. A estratégia de invisibilidade operada

sobre os escritos de artista por França funciona também como propulsora de uma investigação aos conteúdos estéticos que fundamentam as suas opções historiográficas, verificáveis nas escolhas de autores e obras considerados nucleares e, em particular, na função axial atribuída ao surrealismo português na modernização das práticas artísticas (com a “chegada” à abstracção) e na eleição da figura de Almada Negreiros como referência absoluta para a arte portuguesa novecentista<sup>47</sup>. Finalmente, a análise comparada dos fundamentos estéticos das abordagens historiográficas de José-Augusto França com alguns ensaios e teorizações conduzidos por Almada Negreiros (sobretudo) no decurso da década de 1930 permite detectar uma compreensão comum da arte moderna a partir dos seus sintomas de “crise” e da ausência de um programa comum (de carácter ético e regenerador) a todas as suas manifestações.

O terceiro capítulo concentra-se nos textos publicados pelo artista Júlio Pomar durante o período neo-realista e permitem localizar a formação de um pensamento alternativo, comum a vários protagonistas da época, à história narrada por José-Augusto França. Numa primeira parte analisa-se de que modo a produção (escrita e plástica) de Júlio Pomar, desafectando-se do neo-realismo a partir de meados da década de 1950, prossegue ainda assim uma busca textual e visual pelo potencial enunciativo das palavras e das imagens, caracterizando-se o interesse deste artista pelo *dizer* da pintura como uma condição genérica da sua obra e não como uma reversão dos princípios neo-realistas para o seu trabalho. A identificação de uma primeira história do neo-realismo por si elaborada, bem como os comentários que, nos

---

<sup>47</sup> Na altura em que a redacção do terceiro capítulo ia já avançada, encontrei o estudo de Ana Rita dos Santos Ferreira Salgueiro, *A arte em Portugal no século XX (1911-1961). José-Augusto França e a perspectiva sociológica*, Dissertação de Mestrado em História da Arte – Variante Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Outubro 2012. A sua investigação resulta em algumas considerações com as quais as minhas coincidem – sinal claro, antes de mais, da evidência generalizada acerca da necessidade de revisão que a historiografia artística portuguesa carece e que passa, entre outros factores, por uma releitura das suas próprias fontes. Cabe aqui enunciar, de entre os vários aspectos que a autora destacou, aqueles que são convergentes com as análises que o meu próprio estudo desenvolve, não obstante o desconhecimento mútuo em que se desenvolveram ambos os trabalhos. Esses aspectos são sobretudo três: em primeiro lugar, a centralidade que França atribui a Almada Negreiros na arte portuguesa novecentista (no seu caso definido como «bitola» [p. 113], no presente estudo caracterizado como «ideal» [p. 104]); em segundo lugar, a existência de uma *história* da arte moderna já fixada nos seus parâmetros essenciais antes do interesse de França pelo tema, localizada pela autora em autores como Carlos Queiroz e Diogo de Macedo (p. 50-58), os quais são também abordados por mim e acrescentados de um momento prévio coincidente com o I Salão dos Independentes, de 1930 (p. 51-57); em terceiro lugar, a menção da autora ao olhar ideológico que França faz incidir sobre o surrealismo e o neo-realismo (p. 80-81), ideia que é também abordada na minha investigação e desdobrada em várias considerações (p. 72 e 79), fundamentando ainda, e em parte, as análises que sobre os escritos neo-realistas de Júlio Pomar são aqui apresentadas no capítulo III.

seus escritos, Pomar realiza à problemática forma/conteúdo em curso na arte neo-realista, são o pretexto para a identificação de um excesso de ideologia política nas abordagens teóricas que, desde sempre, têm incidido sobre este movimento artístico, e de uma correlativa ausência de problematização dos seus pressupostos estéticos e funcionais (mais do que plásticos). Enceta-se, deste modo, a análise à intensa intervenção pública e escrita (sobretudo na imprensa) de Pomar pelo detectar de três grandes problemáticas que as visões historiográficas até aqui falharam em observar. A primeira diz respeito ao esforço conduzido na construção de uma crítica aprofundada ao modernismo português, que integra considerações acerca do estatuto dos artistas na sociedade portuguesa e que se desdobra tanto na avaliação do academismo deixado de herança pelos artistas que integraram as primeiras manifestações modernas como na análise ao fundamento ilustrativo que o Estado Novo atribui às práticas artísticas. A segunda relaciona-se com a criação de uma alternativa plástica e, sobretudo, estética, a ambas as situações identificadas. Deste modo, percorrem-se os textos de Júlio Pomar (e pontualmente de alguns seus contemporâneos, como Mário Cesariny e Victor Palla) detectando-se aí todo um labor tendente a construir uma compreensão das artes visuais liberta das suas condicionantes académicas e literárias e potenciadora das qualidades plásticas das imagens. O interesse pelo desenho enquanto campo exploratório das condições plásticas e funcionais da arte, a diluição de fronteiras entre artes maiores e artes menores, as referências teóricas oriundas do modernismo extra-pictórico centro- e norte-europeus do entre-guerras e a problematização de uma “integração das artes” muito em discussão na época são aspectos que concorrem para uma reavaliação das práticas artísticas a partir da sua articulação com os contextos socioculturais de que fazem parte, ao mesmo tempo que propõem uma reorientação conceptual e plástica do decorativo artístico que visa a sua emancipação do enquadramento ideológico em que o regime o encerrou. A terceira problemática, finalmente, procura demonstrar que o repúdio das propostas neo-realistas e figurativas pela tendência abstracta da arte moderna não assenta na recusa de experimentação formalista mas sim na estética «metafísica» que lhe preside. Tal implica confrontar o «circunstancial» e o tempo presente, que Pomar considera nucleares nos fundamentos perceptivos que presidem à intervenção artística, com o enquadramento mítico e futuro com que França defende a necessidade da abstracção. Contribuí, também, para compreender o neo-realismo, e as várias propostas não directamente realistas a ele associado, como uma espécie de caminho do meio que, entendendo a estética ideal e

normativa quer da abstracção quer do regime (cada um nas suas variações sensíveis) como uma perda de referente com a realidade, está fortemente ancorado numa percepção aguda das necessidades da sua própria época e convicto das transformações que há que realizar de modo a que a cultura material (e, dentro dela, as práticas artísticas) possa efectuar um convergência com as novas subjectividades em formação a partir do pós-guerra.

Era impossível terminar este estudo sem uma atenção ao artista responsável por algumas das ideias mais esclarecidas sobre o modernismo: Nikias Skapinakis. O seu texto fundamental, *Inactualidade da arte moderna*, fornece a ocasião para finalizar os argumentos sobre a relevância dos escritos de artista no tecer da história da arte, visto que tem a rara capacidade de, ao mesmo tempo que é um resultado directo do contexto em que surge, dele se destacar numa perspectiva ampla das grandes questões que estão em causa (não apenas na arte portuguesa, mas) na arte ocidental de meados do século. Ao chamar a atenção para uma crítica académica que tenta impor um modelo normativo aos seus objectos de estudo, este texto aborda a necessidade de renovação das ideias em concomitância com as próprias práticas artísticas, implicando com isto a indissociabilidade das teorias e das práticas artísticas no seio do modernismo e, sobretudo, o modo como as interpretações estéticas não devem ditar mas procurar as motivações que assistem às práticas artísticas que emergem nas sociedades de que fazem parte – naquilo que é mais um contraponto aos ideais programáticos defendidos por José-Augusto França.

As questões metodológicas que enformaram esta investigação resultam sobretudo da intenção em colocar em diálogo dois tipos de enunciados escritos, com estilos, tempos e propósitos de elaboração distintos – os textos produzidos pelos artistas e a história da arte – mas que procuram ambos uma compreensão dos fenómenos artísticos. É a partir deste confronto que se localiza uma problemática, a da invisibilidade dos primeiros na escrita da segunda, cujas razões se procuram inquirir através de uma prospecção às bases estéticas que necessariamente norteiam a historiografia. No entanto, a simples exposição dessa invisibilidade não serviria, por si só, para justificar o argumento da necessidade de integração crítica dos escritos dos artistas nos pensamentos sobre as artes. Era necessário encontrar um ponto em que ambas as situações convergissem para que, do mesmo modo que o encetar de uma revisão historiográfica surgisse como inevitável, os escritos dos artistas se

configurassem como fontes contributivas para o efectivar dessa mesma revisão. Os anos que se estendem do imediato pós-guerra até finais da década de 1950 possibilitam esta convergência, pois é aí que se verifica o processo de consolidação teórica daquele que virá a ser o historiador por excelência do século XX artístico – José-Augusto França – ao mesmo tempo que se assiste a um reforço teórico – através de uma intensiva produção escrita – das opções plásticas contrárias por parte do artista que é considerado como o seu mais qualificado representante, Júlio Pomar, e também de Nikias Skapinakis.

De um ponto de vista historiográfico, as teorizações em curso nesses anos em Portugal funcionam no interior de uma espécie de remoinho temporal cujas forças simultaneamente centrífugas e centrípetas parecem atrair e projectar um conjunto de ideias formuladas *noutros tempos* e com uma elasticidade surpreendente: em concreto, as ideias desenvolvidas por Almada Negreiros cerca de um quarto de século antes (durante os anos de 1920-1930) destilam-se, com ingredientes teóricos de outras origens, na defesa estética do surrealismo e da abstracção que França enceta a partir de finais da década de 1940 e durante boa parte dos anos 1950; por sua vez, esta formulação teórica é central na visão histórica que, também cerca de um quarto de século depois (em 1974), o autor propõe para a arte portuguesa novecentista, através de um nexo causal que, na sua eficácia argumentativo, absorve o futurismo de Almada como se da pedra de fecho de um arco romano se tratasse. É, portanto, uma temporalidade difusa a que este estudo aborda e que se estende por um período muito considerável do século XX, o que serve também para evidenciar o entrechoque de ideias que, a cada momento histórico, ocorre e contribui para o definir.

Por sua vez, a análise aos escritos de artista não teria o mesmo alcance se não se integrassem aí, sempre que necessário, vozes de outras origens disciplinares, nomeadamente da literatura e da arquitectura, como acontece com os contributos de Carlos Queiroz e de Victor Palla, chamados pontualmente à discussão. O objectivo desta convocação prende-se com o facto de estes contributos demonstrarem uma comunidade de pensamento que atravessa diversas sensibilidades autorais e não se confina apenas a pontos de vista subjectivos, ao mesmo tempo que faz extravasar para diferentes âmbitos teóricos (das artes visuais, da literatura, da arquitectura, entre outros) uma mesma intenção transdisciplinar de pensar os nexos estéticos inerentes a uma prática artística entendida em contexto. É assim que, na bibliografia final, se



optou por integrar os textos destes autores (e de outros referenciados ao longo dos capítulos) na secção de escritos de artista que sustenta este estudo, do mesmo modo que os livros de artista referenciados se incluem na bibliografia geral por terem servido, antes de mais, para afinar a definição de “escritos de artista” da qual não fazem parte.

Finalmente, cabe reiterar que os escritos de artista tal como são entendidos neste estudo não se esgotam aqui. Os eixos analíticos que sobre eles incidiram obrigaram a prescindir, no decurso da redacção, da maior parte das fontes levantadas, sob pena de esta tese ficar reduzida a pouco mais que um arrolamento descritivo do que existe. Portanto, se é importante referir que este estudo aborda apenas *alguns* dos artistas com produção textual e *alguns* dos aspectos de todos os que podem ser suscitados pela inclusão dos escritos de artista na historiografia, tal implica também afirmar que muito fica por fazer. Desde logo um levantamento detalhado do que existe respeitante à arte novecentista portuguesa e, sobretudo, a sua selecção e organização numa edição crítica; depois, a realização de investigações que tragam novos enfoques à história da arte portuguesa a partir dos escritos de artista, bastando para isso enunciar apenas quatro de entre os eixos de investigação possíveis: a função dos textos de Mário Cesariny no alargamento das práticas surrealistas portuguesas dos anos 1940-1950 tal como a historiografia as fixou; a relação dos escritos de António Areal com o processo de implantação e consolidação da crítica de arte nos anos 1960<sup>48</sup>; a produção teórica de E. M. de Melo e Castro na prospecção das condições de «vanguarda» para a arte dos anos 1960 e 1970 (trazendo para a história e teoria artísticas um campo de estudo, a poesia experimental, que tem estado radicado a perspectivas oriundas da literatura; ou os escritos de artista nas décadas de 1980-1990 (como os de António Cerveira Pinto, Ruth Rosengarten e Carlos Vidal), num contexto em que o privilegiar dos suportes mais tradicionais, como a pintura e a escultura, e dos caracteres mais expressivos (e menos conceptualizantes) que assistem à produção artística fazem recuar a premência teorizadora da escrita por parte dos artistas. Fica, por isso, aberto o campo à prossecução desta área de estudo.

---

<sup>48</sup> Este assunto já foi abordado por Catarina Rosendo, «A crítica de arte debaixo de fogo: “serviço de utilidade” ou “moral de combate”? O I Encontro dos Críticos de Arte (1967) e os escritos de António Areal», Begoña Farré Torras, Maria Helena Barreiros, Isabel Falcão (ed.), *IV Congresso de História da Arte Portuguesa, em homenagem a José-Augusto-França. Livro de resumos + CD de comunicações*, Lisboa, Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 2012, disponível em <https://www.academia.edu/2304466>.

## CAPÍTULO I

### OS ESCRITOS DE ARTISTA NA HISTORIOGRAFIA PORTUGUESA DO SÉCULO XX

A historiografia da arte portuguesa é uma área de estudo que, no momento em que escrevemos, apenas enceta os primeiros passos<sup>1</sup>. É a partir desta lacuna que procurámos detectar, nas histórias gerais sobre a arte portuguesa que, ao longo do século XX se foram produzindo, os elementos e perspectivas nelas constantes sobre um entendimento da noção de “escrito de artista”. Na bibliografia que consultámos, surgem com relativa frequência alusões a obras escritas por artistas portugueses, como Francisco de Holanda, Machado de Castro, Cyrillo Wolkmar Machado, José da Cunha Taborda ou, em época mais recente, Almada Negreiros. No entanto, e como veremos, a ideia de “escrito de artista”, em si, não existe no discurso historiográfico português, pelo que entender a ausência do conceito implica uma prospecção em torno das práticas e das ideias que presidem à construção das narrativas históricas (em particular, à elaboração de uma *escrita da arte*) e ao entendimento do que é a arte.

Através de José-Augusto França, possuímos uma primeira (e, em bom rigor, única) análise à historiografia portuguesa, espalhada por vários capítulos da sua

---

<sup>1</sup> Para o período que nos interessa, alguns estudos monográficos têm vindo a ser elaborados sobre alguns autores da história da arte portuguesa, nomeadamente Reynaldo dos Santos e João Barreira, contribuindo no entanto com escassos elementos para a nossa própria investigação sobretudo pelo excessivo peso de um registo biobibliográfico que carece de perspectiva crítica (caso de Paulo Oliveira, *A arte do renascimento e o renascimento da arte no pensamento teórico e na obra historiográfica de Reynaldo dos Santos (1880-1970)*, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2004; e de Catarina Barreira, *João Barreira e a historiografia da arte portuguesa*, dissertação de mestrado em Teorias da Arte apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2003). Mariana Pinto dos Santos tem, por sua vez, dirigido a sua atenção para a produção historiográfica de José-Augusto França, questionando algumas das suas metodologias analíticas, bem com noções estruturantes do pensamento deste autor como o «atraso» da arte portuguesa em relação às suas congéneres europeias. Mariana Pinto dos Santos, «A resistência do objecto à história da arte contemporânea – sobre a persistência do legado de José-Augusto França na escrita da história da arte em Portugal», Begoña Farré Torras, Maria Helena Barreiros, Isabel Falcão (ed.), *IV Congresso de História da Arte Portuguesa, em homenagem a José-Augusto-França. Livro de resumos + CD de comunicações*, Lisboa, Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 2012, disponível em <https://www.academia.edu/2175161>, acedido em 31 de Janeiro de 2013; Mariana Pinto dos Santos, «“Estou Atrasado! Estou Atrasado!” Sobre o atraso na arte portuguesa diagnosticado pela historiografia», André Barata, José Ricardo Carvalheiro, António Santos Pereira (org.), *Representações da Portugalidade*, Alfragide, Caminho, 2011.

panorâmica da arte oitocentista em *A arte em Portugal no século XIX* e, de forma muito mais tímida (desde logo pelo diminuto número de páginas dedicado ao assunto), em *A arte em Portugal no século XX*<sup>2</sup>. Por entre o estudo das obras de pintura, escultura e arquitectura que pontuam ambos os períodos, França investiga diversos factores contextuais das práticas artísticas, tais como o ensino artístico, a cultura estética, o mecenato e o mercado, o ambiente expositivo (a partir de finais do século XIX), a imprensa artística, bem como a história da arte. O seu estudo pioneiro está na base da síntese que, mais recentemente, Paulo Pereira efectua sobre a historiografia portuguesa, actualizando-a até aos tempos presentes, em *Arte portuguesa: da pré-história ao século XX*<sup>3</sup>. Em conjunto, os dois autores fornecem-nos as coordenadas genéricas sobre a emergência e a consolidação da disciplina entre nós, enunciando os protagonistas e os métodos que, desde o primeiro terço do século XIX, foram contribuindo para a formação das bases científicas e interpretativas de compreensão dos factos artísticos portugueses.

Em traços gerais, e suportando-nos na síntese efectuada por Paulo Pereira, podem enunciar-se cinco momentos, cada um deles aglutinador de um “estado da questão” dos modos como cada época entendeu e praticou a história da arte em Portugal: i) o lugar fundador ocupado por Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), que promoveu métodos assentes no trabalho de campo e na pesquisa das fontes e emancipou a história da arte dos estudos de curiosidades; ii) a centralidade do políptico renascentista do pintor Nuno Gonçalves (os chamados Painéis de São Vicente), na formação de um campo de disputas metodológicas e teóricas no interior da disciplina, que se inicia em 1895, atravessa várias gerações de historiadores e se mantém actuante ainda hoje; iii) a emergência, nas décadas de 1940 e 1950, das «grandes sínteses» de história da arte portuguesa, fomentada pelo interesse nos grandes temas históricos (expressões artísticas incluídas) caro à conjuntura político-ideológica nacionalista e da responsabilidade da geração de historiadores que se seguiu aos pioneiros da disciplina, como Aarão de Lacerda (que coordena, em 1942, o primeiro volume da *História da arte em Portugal*), João Barreira (que dirige a *Arte portuguesa*, entre 1946-1951), e Reynaldo dos Santos, autor único dos *Oito séculos de*

---

<sup>2</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XIX*, 2 Vol., Lisboa, Livraria Bertrand, 1966, e *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974.

<sup>3</sup> Paulo Pereira, «História da história da arte portuguesa», Dalila Rodrigues (coord.), *Arte portuguesa: da pré-história ao século XX*, Vol. XX, [Vila Nova de Gaia], Fubu Editores, 2009.

*arte portuguesa: história e espírito* (tardamente publicada, em fascículos, ao longo da década de 1960 mas, correspondendo, nas suas linhas teóricas, ao mesmo tipo de desígnios que assistiu às primeiras sínteses históricas); iv) a modernização da disciplina, mercê da renovação dos métodos e das perspectivas, da ocupação de lugares de ensino e de melhores conhecimentos sobre os contextos artísticos internacionais, e em que, no que às perspectivas globais diz respeito e ao interesse praticamente inédito pela contemporaneidade, devemos destacar José-Augusto França e as duas monografias já citadas; v) e, por fim, a autonomização da história da arte no interior dos currículos disciplinares das Humanidades, a emergência dos primeiros mestrados em História da Arte (na FCSH-UNL, em 1976) e a criação de uma conjuntura expositiva incidente sobre temáticas artísticas específicas, factores que favoreceram, no seu conjunto, o surgimento de novas sínteses historiográficas com múltiplas autorias, como a *História da arte em Portugal*, das Edições Alfa (1986-1987), e a *História da Arte portuguesa*, publicada pelo Círculo de Leitores (1995).

Para a nossa investigação em particular, interessa-nos, dos pontos elencados, aqueles que contribuíram para a elaboração das grandes visões panorâmicas sobre as actividades artísticas realizadas no nosso país e que tomaram a forma de monografias, quase sempre editadas em vários volumes e com autorias múltiplas. No entanto, gostaríamos de ressaltar a importância geral das questões em redor da identificação dos Painéis de São Vicente e da sua atribuição a Nuno Gonçalves para a historiografia portuguesa, não só por causa da mobilização de recursos e de saberes que desde finais do século XIX suscitou. A sua relevância prende-se, sobretudo, com o facto de tais questões condensarem em si o desenvolvimento de um campo metodológico e interpretativo que deu vida a uma história da arte cujas marcas mais evidentes influíram sobremaneira na sua produção, tais como um favorecimento da “arqueologia” (i.e., a pesquisa, identificação e comparação das fontes) em detrimento da reflexão conjuntural dos dados em investigação, a centralidade absoluta da obra de arte e a sua “qualidade estética”, a ausência de relação com o seu contexto de emergência, os inquéritos em torno de um período áureo da arte portuguesa e o inevitável favorecimento das lógicas evolutivas (de cunho biológico) dos estilos e, finalmente, o debate sobre a existência ou não de uma “arte portuguesa”.

É no interior deste tipo de abordagem, que se estendeu a outras investigações que não as exclusivamente centradas nos Painéis de São Vicente, que devemos

procurar o modo como a produção textual dos artistas foi sendo entendida pelas diversas visões histórico-artísticas de que dispomos. Dado que as sínteses gerais dos anos de 1940-1960 respondem a programas diversos daqueles que serão depois implementados a partir da tutela científica de José-Augusto França, importa proceder a análises separadas de cada um desses momentos, averiguando os usos que foram dados aos escritos de artista e o tipo de perspectivas analíticas, no que à narrativa histórica diz respeito, que esses usos deixam patentes.

### **I.1. Os escritos de artista enquanto fonte documental**

O primeiro aspecto sobre o qual nos queremos deter é o *uso* que a investigação historiográfica faz dos textos escritos por artistas. Aarão de Lacerda (1890-1947), autor da primeira síntese de história da arte portuguesa, escreve, na introdução à sua *História da arte em Portugal*, com início de publicação em 1942<sup>4</sup>, que os artistas José da Cunha Taborda (1766-1834) e Cyrillo Wolkmar Machado (1748-1823) deram contributos pioneiros para o desenvolvimento dos métodos históricos ligados à pesquisa em arquivo:

«Não podemos contar, senão em muito pouco, com os escritores que precederam o século XIX, pois só de então para cá a exploração dos arquivos e, concomitantemente, o estudo estético, científico, das obras de Arte se começou a fazer com verdadeiro critério.

Sem dúvida, José da Cunha Taborda, nas “Regras da Arte da Pintura” (1815) e Cirilo Volkmar Machado, na “Colecção de Memórias” (1823), deram o passo mais decisivo.

---

<sup>4</sup> Aarão de Lacerda, *História da arte em Portugal*, Vol. I, Porto, Portucalense Editora, 1942. O historiador faleceu em 1947, pelo que os segundo e terceiro volumes previstos tiveram, no primeiro caso, uma autoria conjunta de Mário Chicó, Maria de José Mendonça, Fernando de Pamplona e Damião Peres, e, no segundo caso, a responsabilidade integral de Reynaldo dos Santos. A emergência desta primeira síntese da história da arte realizada em Portugal é, nas palavras de Aarão de Lacerda (1890-1947) na introdução ao primeiro volume, motivada pelo facto de à época se ter alcançado, pela primeira vez nos estudos artísticos portugueses, um corpo de investigações monográficas, em curso desde meados do século XIX, em número e rigor científico suficientes para justificarem a elaboração de uma visão de conjunto do «movimento artístico nas diversas fases» (p. 5), apesar da existência de «muitos problemas ainda sem solução que exigem o esforço do investigador e a atenção demorada da crítica» (p. 5).

Anteriormente, as referências históricas à Arte eram escassas, imprecisas, casuais e até desanimadoras.»<sup>5</sup>

A opinião de Lacerda justifica-se pelo modo como algumas das obras escritas de ambos os artistas, como as *Regras da arte da pintura* (1815) e a *Colecção de memórias* (1823), se credenciaram, desde que a história empreendeu a «exumação»<sup>6</sup> dos arquivos, como fonte de informação detalhada para averiguar autorias, datações, e outros elementos de natureza semelhante. A sua utilidade advém, por um lado, do facto de colmatarem a incipiência ou mesmo ausência de uma tradição cronista ou memorialista vocacionada para as artes e, por outro, de disponibilizarem informação que, de outro modo, estaria desaparecida ou não poderia ser cruzada com outras fontes documentais, como já havia reconhecido Taborda:

«Um século antes já Cunha Taborda lamentara também: “Mas com quanto sentimento conheci bem fundada a queixa que muitos tem feito dos nossos Antigos, em não apontarem memórias para virmos no conhecimento de muitas cousas que nos são desconhecidas! Tal foi o que me aconteceu encontrando nos nossos Chronistas, tanto nos Seculares como nos das Ordens Religiosas, quási-nada ou bem pouco dos nossos pintores; e nenhuma notícia delles, ainda quando por fazerem memória de alguns quadros que louvão, deverião declarar ao menos os nomes dos seus Authores.”»<sup>7</sup>

É importante referir que as considerações tecidas por Lacerda se inserem numa mais ampla convicção na «política geral do País»<sup>8</sup> que se consubstanciava, à época e em termos culturais, nas comemorações centenárias da fundação e restauração da nacionalidade em 1940 (mencionadas pelo autor) e na «edificante protecção aos monumentos nacionais e a tôdas as obras de arte»<sup>9</sup> exemplificada nos trabalhos de restauro de pintura antiga em curso no Instituto José de Figueiredo, orientados por José Couto, e nas escavações arqueológicas de Conímbriga, dirigidas por Virgílio

---

<sup>5</sup> Aarão de Lacerda, *idem*, p. 6.

<sup>6</sup> Aarão de Lacerda, *ibidem*, p. 7.

<sup>7</sup> Aarão de Lacerda, *ibidem*, p. 6.

<sup>8</sup> Aarão de Lacerda, *ibidem*, p. 10.

<sup>9</sup> Aarão de Lacerda, *ibidem*, p. 9.

Correia. Para Lacerda, tais acções incluíam-se no combate à delapidação artística que, por incúria ou ignorância, ocorrera no passado, e implicava o ultrapassar da indiferença relativa a questões estéticas que fizera com que até os cronistas e memorialistas de séculos anteriores pouca atenção tivessem dedicado a assuntos artísticos, como afirma na seguinte passagem:

«[...] era, pois, raro o escritor que falava de artistas e das suas obras em Portugal, e se o fazia considerava esses artistas e essas obras superficialmente, e com empolada adjectivação.»<sup>10</sup>

A primeira característica quanto aos usos a que são sujeitos os textos dos artistas passa, então, por recuperá-los sempre que a sua componente informativa o justifique, num contexto de reapreciação (e consequentes implicações em descobertas, aferições factuais, restauros, etc.) das produções artísticas de tempos idos. No entanto, o seu valor não se extrapola desse âmbito. Outros exemplos existem desta utilização dos textos dos artistas. Reynaldo dos Santos (1880-1970), nos seus *Oito séculos de arte portuguesa*, diz-nos, ainda sobre Cyrillo, que os dados que este artista recolheu sobre Eugénio dos Santos, o engenheiro que encabeçou a reconstrução pombalina a seguir ao terramoto de 1755, faz dele «um dos biógrafos recomendados por Sousa Viterbo»<sup>11</sup>, um dos historiadores do início do século XX que mais longe levou a pesquisa filológica e de arquivo. Semelhante confirmação factual preside ao recurso a José da Cunha Taborda nos comentários que Reynaldo dos Santos tece a propósito do pintor seiscentista Marcos da Cruz<sup>12</sup> e, no caso da profusão literária do escultor Machado de Castro (1731-1822), Santos refere apenas o seu relato escrito sobre as dificuldades com que se debateu durante a execução da estátua equestre de D. José I para a Praça do Comércio<sup>13</sup>.

O recurso aos textos dos artistas justifica-se, portanto, enquanto fonte documental, tendo um estatuto de fonte primária pelas informações *factuais* que pode

---

<sup>10</sup> Aarão de Lacerda, *ibidem*, p. 7.

<sup>11</sup> Reynaldo dos Santos, *Oito séculos de arte portuguesa. História e espírito*, Vol. II, s.l., Empresa Nacional de Publicidade, s.d., p. 289.

<sup>12</sup> Reynaldo dos Santos, *idem*, Vol. I, p. 160.

<sup>13</sup> Reynaldo dos Santos, *ibidem*, Vol. III, p. 362.

trazer ao estudo de obras do passado. Onde melhor compreendemos os motivos que, para lá do seu uso ratificador ou refutador, presidem à exclusão dos escritos de artista como assunto em si mesmo, é no caso dos textos do artista e escritor Francisco de Holanda (1517-1584), dos quais, aliás, José de Figueiredo retirou a confirmação da atribuição dos Painéis de São Vicente a Nuno Gonçalves<sup>14</sup>. Holanda foi considerado pejorativamente, por Aarão de Lacerda, um «esteta»<sup>15</sup> (que, ainda por cima, não soube *ver* os ditos Painéis, apesar de os mencionar nos seus escritos), desvalorizando desde logo quaisquer pensamentos sobre as artes que os seus escritos pudessem explanar. Reynaldo dos Santos partilhou desta opinião, mas com alguns matizes que convém assinalar. Na sua história geral da arte portuguesa, Santos incluiu Holanda nos artistas «italianizantes»<sup>16</sup> tardo-renascentistas que não foram capazes de dar continuidade à época de ouro da pintura portuguesa do período de 1450-1550 (de que Nuno Gonçalves é considerado a expressão máxima), mesmo apesar (ou por causa...) das bolsas de estudo que o reino concedeu aos artistas portugueses para estudarem em Roma, e dos quais Holanda também beneficiou:

«A influência da obra de Francisco de Holanda em Portugal, mais de esteta (se alguma exerceu) que de artista, foi escassa, e não foi através da sua doutrina bebida nas fontes de Roma e nos colóquios de São Silvestre, que o Renascimento italiano entrou em Portugal. De todos os tempos os Portugueses foram mais sensíveis à sugestão dos exemplos que à filosofia das ideias. Foi o ambiente artístico surpreendido pelos nossos bolseiros em Itália que os converteu.

[...] Pintor, não foi além de pequenos desenhos e miniaturas. Teórico das artes, o primeiro que entre nós se ocupou de estética e de belas artes, escreveu vários manuscritos sem que tivesse o desvanecimento de ver ao menos um deles impresso! Foi preciso passarem três séculos para que os *Diálogos* com Miguel Ângelo pela primeira vez se imprimissem. E em francês!»<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Reynaldo dos Santos, *ibidem*, Vol. I, p. 31.

<sup>15</sup> Aarão de Lacerda, *História da arte em Portugal*, *op. cit.*, Vol. I, p. 7.

<sup>16</sup> Reynaldo dos Santos, *Oito séculos de arte portuguesa*, *op. cit.*, Vol. I, p. 138-139.

<sup>17</sup> Reynaldo dos Santos, *idem*, Vol. I, p. 138 e 140. A edição francesa dos *Diálogos em Roma* é de 1843. Só mais de três décadas depois, em 1879, dá à estampa a primeira edição portuguesa de um livro de Francisco de Holanda, *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*.



As ideias expressas por Reynaldo dos Santos suscitam-nos algumas observações que nos conduzem a uma segunda característica dos usos dos escritos de artista. Por um lado, a noção de que Francisco de Holanda foi um «teórico das artes» pioneiro entre nós, não obstante a mais que provável ignorância (tirando talvez o círculo mais próximo do artista) em que o meio artístico se manteve, durante séculos, quanto aos seus escritos. O facto de o seu próprio tempo não ter beneficiado da circulação dos seus textos significa que estes não tiveram oportunidade de espoliar qualquer tipo de discussão (escrita) *actual* das ideias neles contidas e ficaram reduzidos à condição de solilóquios mudos. Do mesmo modo, talvez a sua publicação tenha sido coibida pela estranheza da sua tipologia, desenquadrada das categorias cronistas ou memorialistas mais familiares na época. Mas também a secundarização do próprio Holanda na arena artística, em tudo concomitante com a inexistência do maneirismo português enquanto tema de investigação (situação que só se reverteria no último quarto do século XX<sup>18</sup>), terá muito a ver com o obscurecimento que os seus escritos sofreram ao longo dos tempos.

Por outro lado, interessa reter do excerto acima citado a noção de que os portugueses são avessos à «filosofia das ideias», quer dizer, ao pensamento e à teorização, preferindo modelos mais práticos para a sustentação das suas experiências. Santos sugere, com efeito, que a influência italiana terá penetrado em Portugal não por via das ideias (dos cânones e dos conceitos), mas através dos exemplos particulares das produções dos artistas bolseiros entretanto regressados ao reino, decerto materializando com menos propriedade ideais que uma teorização de carácter escrito contribuiria para promover com outra substância. Esta noção de um povo avesso às ideias está expressa em outra das sínteses históricas de meados do século XX, a *Arte portuguesa* de João Barreira (1866-1961)<sup>19</sup>, em concreto no capítulo «Os Primitivos e a Renascença», assinado por Adriano de Gusmão. Aqui, o historiador detém-se no papel da «doutrina» na afirmação de uma «identidade nacional» para a arte produzida entre nós ao longo dos tempos:

---

<sup>18</sup> Nomeadamente através dos trabalhos dos historiadores da arte Vítor Serrão, Dagoberto Markl e Sylvie Deswarte.

<sup>19</sup> João Barreira (dir.), *Arte portuguesa*, [Lisboa], Edições Excelsior, [1946-1951].

«Faltou-nos *aquela derivação constante de princípios e máximas que faz com que se perpetue o carácter privativo de cada grande família artística*. Não fizemos doutrina, quer verbal, quer *plástica*, a que mais importaria para o nosso caso. Não tivemos princípios e máximas disciplinadoras ou inspiradoras criadas por nós próprios, *originais*, em suma.»<sup>20</sup>

Para além de indissociável de uma correlativa formulação plástica, o pensamento teórico surge como necessário, nas palavras de Gusmão, à elaboração de processos diferenciados, emancipados de influências alheias, que conferem originalidade a um conjunto de práticas artísticas e que se assumem como factor de distinção relativamente a outros centros de produção. Esta questão é fundamental, no sentido em que entrelaça a produção teórica, enquanto saber sistematizado em princípios norteadores e métodos de aplicação, com a criação de uma marca autoral colectiva, quer dizer, de um *estilo*, ou de uma *escola*. Mais do que isso, insere o problema dos textos produzidos por artistas nas discussões, acesas na primeira metade do século XX, sobre a existência ou não de uma “arte portuguesa”, que é transversal aos estudos sobre a pintura portuguesa de 1450-1550. Não é por acaso, com efeito, que Gusmão inicia o seu capítulo sobre os Primitivos Portugueses questionando a identidade nacional da arte produzida entre nós e relacionando-a, também, com o pensamento escrito. A este respeito, o autor acaba por fazer uma distinção entre “escola portuguesa” e “pintura portuguesa” e não hesita em atribuir a esta última uma vida (mesmo que atribulada) patente na superioridade de alguns períodos, como o da dinastia de Avis ou do século XIX, e determinada por um «“realismo passado de poesia”» que amaneirou outras Escolas (sobretudo a flamenga, nos séculos XV-XVI) à nossa luz, ao nosso temperamento, à nossa cultura material e à nossa paisagem natural<sup>21</sup>. Mas esta adaptação, por vezes feliz, de tradições pictóricas exógenas, careceu, para o autor e como vimos, do contraponto de uma teorização, fosse verbal ou plástica, que permitisse uma libertação efectiva da arte realizada por «mãos portuguesas» de modelos estrangeiros.

Portanto, e para além do recurso aos escritos dos artistas como fonte documental, ele também é usado (quando o é) na sua dimensão teorizadora, quando a

---

<sup>20</sup> Adriano de Gusmão, «Os Primitivos e a Renascença», João Barreira (dir.), *idem*, p. 75.

<sup>21</sup> Adriano de Gusmão, *idem*, p. 75.

pesquisa histórica tem como objectivo uma prospecção de natureza corroborante às condições de existência de marcas identitárias da pintura portuguesa. Trata-se, aqui, de tentar encontrar nos textos produzidos pelos artistas ideias que fazem parte, na realidade, dos enfoques teóricos abertos pelos historiadores do período considerado. Quer isto dizer que as esparsas necessidades de um entendimento mais conceptual do texto de artista agregou-o, inevitavelmente, à noção de “escola” e serviu especulações sobre o carácter autóctone da arte portuguesa de outros séculos. O modo como estas questões enviesam a nossa própria pesquisa é evidente: não só os modernismos do século XX, sobretudo as vanguardas, pretenderam destruir a ideia tradicional de “escola” (criando outras, é certo) como obedecerem largamente a um impulso transnacionalista de forte carga ideológica<sup>22</sup>. E, independentemente das releituras teóricas que hoje relevam a importância das variantes regionalistas do modernismo como resistências locais a modelos hegemónicos de produção (difundidos pelo colonialismo político-económico europeu e norte-americano)<sup>23</sup>, o caminho que importa seguir no nosso estudo, e que enforma o próprio *uso* de escrito de artista que pretendemos explorar, prende-se sobretudo com a forma como o século XX procurou não tanto legitimar a arte como um conjunto de práticas (de estilos, ou de métodos de fazer) mas enquanto conceito ou, melhor, expressão de uma *ideologia estética*, com os seus modos próprios de elaboração, difusão e implantação. Deste modo, afigura-se-nos importante tentar perceber o que entende por “arte” a geração de historiadores que elaboraram as primeiras histórias gerais da arte portuguesa e, a partir daí, determinar os motivos da inexistência dos escritos de artista como assunto de investigação.

---

<sup>22</sup> Sobre as afinidades entre as vanguardas artísticas e o comunismo político a partir da forma do “manifesto”, bem como os respectivos modos de penetração e implementação em diferentes realidades geográficas e sociais, ver Martin Puchner, *Poetry of the revolution. Marx, manifestos and the avant-gardes*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2006.

<sup>23</sup> Veja-se o estudo sobre as utilizações indígenas de uma língua imperial (o inglês) na construção de uma «escrita pós-colonial» que trabalha questões locais e identitárias ao mesmo tempo que questiona o carácter universal da linguagem, dos sistemas de valores e, no campo artístico, as noções de estilo e de género caras às tradições ocidentais: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire writes back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London, New York, Routledge, 2009, 2nd ed.

## **I.2. O significado da arte e o lugar dos escritos de artista**

A arte enquanto manifestação do espírito da História é a grande ideia norteadora que atravessa a obra de Reynaldo dos Santos. O autor introduz uma novidade no seu texto que é o cuidado em enunciar a sua própria «perspectiva histórica», na «Introdução» aos seus já referidos *Oito séculos de arte portuguesa*. Esta perspectiva oferece-lhe uma teoria geral que permite uma visão abrangente, materializada na elaboração de uma síntese artística como a sua. Santos defende-a como um avanço conceptual relativamente aos processos metodológicos desenvolvidos pelos «historiadores científicos» da geração anterior à sua, como Joaquim de Vasconcelos, Sousa Viterbo e José de Figueiredo, mais dependentes da descoberta e crítica das fontes, do estudo comparativo dos documentos e das obras, e do estabelecimento de genealogias e de influências. É ela que autoriza, também, a que o autor evidencie a maturidade alcançada pelos estudos de arte portuguesa da segunda geração de historiadores a que pertence. Na sua obra, fica bem patente o modo como o “estilo” é uma noção operativa que define as práticas artísticas individualizadas na medida em que as insere num processo mais vasto que torna visível «a sua verdade e o seu destino»<sup>24</sup>. A sua «perspectiva histórica» é, de resto, concomitante com esta ideia:

«A tendência do nosso tempo é para as grandes histórias gerais, concebidas por um só espírito, em largas sínteses que a perspectiva dos tempos e das civilizações torna mais compreensíveis quando encarada por uma filosofia da história e um conhecimento comparativo das histórias especiais. Assim se chega ao conceito geral da História e da evolução do espírito do Homem através das idades. As sínteses de Spengler, de Toynbee, de Pirenne, para só citar as mais divulgadas, são exemplo deste fecundo conceito que a história não é um mosaico de fragmentos mas um largo fresco, rico de amplas e renovadas sugestões.»<sup>25</sup>

A grande teoria subjacente à história praticada por Reynaldo dos Santos é a de uma “filosofia da história” capaz de penetrar no sentido transcendental e último dos

---

<sup>24</sup> Hans Belting, «Art historiography as tradition», *Art history after modernism* [1995], Chicago, London, The University of Chicago Press, 2003, p. 130.

<sup>25</sup> Reynaldo dos Santos, *Oito séculos de arte portuguesa. op. cit.*, Vol. I, p. 9-10.

acontecimentos e de desvincular-se da simples colecção e enunciação dos factos do passado. A “filosofia da história” reivindicada é herdeira, ainda, da grande tradição idealista e especulativa europeia e da história entendida como amplo processo de desenvolvimento da Razão (em Kant) ou da Liberdade (em Hegel). É esta tradição que encontra nos “meta-historiadores” de início do século XX, como Oswald Spengler e Arnold Toynbee, os teóricos de uma perspectiva universalista da história e dos ciclos (biológicos) de ascensão e queda das civilizações, ou de uma “história mundial”<sup>26</sup> cuja ordem geral é discernível através das grandes sínteses interpretativas que secundarizam o contingente e a diversidade, existentes em todos os eventos humanos, em favor de um mais lato desenvolvimento por etapas (ou “idades”)<sup>27</sup>. No caso de Reynaldo dos Santos, estas noções servem-lhe a identificação de uma «consciência de cultura», que já tinha identificado em Joaquim de Vasconcelos<sup>28</sup>, ao serviço de uma narrativa dos expoentes das concretizações artísticas portuguesas. Não por acaso, *Oito séculos de arte portuguesa* tem como subtítulo *História e espírito*. Nele está contido esta noção de um agenciamento superior e abstracto, que se concretiza através das acções dos indivíduos e que concorre para o carácter de um país. A abertura do primeiro capítulo da obra é, de resto, clara a este respeito (mesmo que mais latamente inscreva ainda o seu ponto de vista na grande família historiográfica da narrativa dos artistas e das suas obras, de matriz vasariana):

«Num estudo sintético, como este, da *História da Pintura Portuguesa*, interessam sobretudo as obras e as figuras dominantes de cada geração. São elas que definem o carácter da evolução histórica e a essência da personalidade artística da Nação.»<sup>29</sup>

Vale a pena salientar como não encontramos, nas palavras introdutórias à sua obra, nenhuma referência a modelos interpretativos oriundos da própria história da

---

<sup>26</sup> Noção à qual se associa também uma “arte mundial”, cuja contextualização histórica e ideológica, em contraponto a uma mais recente “arte global”, foi problematizada recentemente por Hans Belting, «Arte contemporânea como arte global: uma avaliação crítica», Sara Antónia Matos (coord. ed.), *Marte 4 – Da criação artística à intervenção espacial*, Lisboa, Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2011.

<sup>27</sup> Dados sobre “filosofia da história” recolhidos em Daniel Little, «Philosophy of History», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2011 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), disponível em <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/history/>, acedido em 9 de Janeiro de 2011.

<sup>28</sup> Reynaldo dos Santos, *Oito séculos de arte portuguesa. op. cit.*, Vol. I, p. 8.

<sup>29</sup> Reynaldo dos Santos, *idem*, p. 13.

arte. Podemos, ainda assim, situar o seu pensamento na já então recuada constelação teórica de Jacob Burckhardt (1818-1897), pela partilha do interesse por uma apreensão dos factos artísticos que «abraça tanto o mundo material como o espiritual»<sup>30</sup>, não obstante a recusa liminar do autor suíço pela filosofia da história hegeliana em favor da observação transversal e multidireccionada dos fenómenos<sup>31</sup>. A familiaridade que detectamos, no entanto, prende-se mais com a própria tradição europeia oitocentista, que favorece as abordagens de tipo histórico-cultural, do que com uma influência claramente demarcada, e evidencia a invisibilidade de laços com quadros interpretativos recentes e consentâneos com a própria época em que Santos escreve, como seria o caso da influente «vida das formas»<sup>32</sup> de Henri Focillon (1881-1943), um historiador seu contemporâneo.

Por sua vez, na obra de João Barreira, os capítulos introdutórios à história da pintura e à história da escultura e da arquitectura intitulam-se «Evolução estética». Neles se traçam perspectivas gerais, assentes na arte internacional, dos três ramos clássicos das Belas-Artes. Recorrendo apenas ao exemplo da pintura (no primeiro volume da obra), podemos aferir os modos de construção de uma narrativa histórica assente na ideia de “evolução” da expressão artística ao longo do tempo. Por exemplo, a descrição das obras destaca, na sua execução formal, a capacidade técnica de exprimir ideias e sentimentos, como sucede na «intensa vida dramática» ou na «eloquência patética [que] revela um emotivo heróico» na pintura de Giotto<sup>33</sup>. A relação da produção artística com o próprio meio (social, político, cultural, etc.) em que se forma é raras vezes mencionada, e muito menos problematizada. Quando tal acontece, é-o apenas numa lógica de reforço do carácter evolutivo das artes, como fica patente nas referências ao papel da Academia degli Incamminati, fundada em Bolonha pelos irmãos Carracci em 1580, na transição do maneirismo para o barroco<sup>34</sup>, e passa ao lado, por exemplo, de momentos sociopolíticos fundamentais para o

---

<sup>30</sup> Jacob Burckhardt, «Reflections on history» [1872], Eric Fernie (selection and commentary), *Art history and its methods. A critical anthology*, London, Phaidon Press, 1995, p. 89.

<sup>31</sup> Jacob Burckhardt, *idem*, p. 87.

<sup>32</sup> Henri Focillon, «A vida das formas» [1934], *A vida das formas seguido de Elogio das mãos*, Lisboa, Edições 70, 2001.

<sup>33</sup> João Barreira (dir.), *Arte portuguesa, op. cit.*, Vol. I, p. 9.

<sup>34</sup> João Barreira (dir.), *idem*, p. 15.

entendimento de alguns projectos artísticos, como no caso de David, cuja obra surge como resultado da simples «influência da realidade»<sup>35</sup>.

Compreendemos melhor o âmbito conceptual da narrativa de Barreira se salientarmos a sua perspectiva de uma “evolução dos estilos” que, por um lado, circunscreve a estética a uma história dos desenvolvimentos técnicos enformados pelos modos de percepção do belo canónico; que, por outro lado, encontra no modelo “escola” e na transmissão de conhecimentos de mestre para discípulo o seu suporte organizacional de estruturação e criação; e que, finalmente, confere uma centralidade à obra de arte que a separa em grande medida de conexões às suas circunstâncias de produção. Não admira, portanto, que actividades exógenas à produção estritamente plástica e visual, como os escritos dos artistas, estejam também ausentes do seu discurso histórico.

Tanto Barreira como Santos (e mesmo Lacerda) entendem, cada um a seu modo, as obras de arte com estando ligadas pelo fio condutor de uma evolução geral (do espírito, em Santos; da estética, em Lacerda e Barreira) que se particulariza na expressão artística de cada país como evidência da sua autenticidade. É significativo da condição dos estudos históricos no nosso país o facto desde enquadramento teórico ter um âmbito de divulgação e recepção tão generalizado ainda na década de 1960, época em que se continuam a publicar os fascículos da obra de Santos. Com efeito, a compreensão crítica da arte novecentista a partir, em primeiro lugar, dos experimentalismos do início do século e, mais tarde, das novas coordenadas teóricas fornecidas pelo existencialismo humanista europeu e pelo formalismo anglo-saxónico em nada afectou as perspectivas dos historiadores aqui abordados. A posição de Santos, em particular manteve-se igualmente alheada das primeiras revisões à arte modernista encetadas a partir dos anos de 1960, que acarretaram consigo o questionar do projecto moderno de construção de grandes sistemas narrativos e chamaram também a atenção para o carácter auto-representativo da história da arte, com os seus objectos de estudo (as obras de arte) a legitimarem e a enquadrarem a disciplina enquanto explicação do mundo<sup>36</sup>.

Os historiadores portugueses, portanto, continuavam a inquirir a existência de um estilo próprio, autónomo e emancipado das “escolas” europeias (mesmo que nelas

---

<sup>35</sup> João Barreira (dir.), *ibidem*, p. 53-54.

<sup>36</sup> Hans Belting, «Work of art or history of art?», *Art history after modernism* [1995], *op. cit.*, p. 160.

filiadas), afunilando as questões artísticas às obras de arte (melhor dizendo: às *obras-primas*)<sup>37</sup> e aos seus autores, em boa linha com a tradição moderna que, a par da formação política dos estados-nação, das economias imperiais e das culturas identitárias dos povos, viu também surgir a estética como a grande estrutura conceptual do pensamento sobre as artes<sup>38</sup>. Percebe-se, então, a importância da “escola” – enquanto marca evolutiva dos estilos e expressão de tipos específicos de emoções estéticas –, e a desorientação que a sua falência implicou na apreciação da rápida sucessão de “estilos” modernistas que, em maior ou menor grau, se foram contradizendo entre si. Retomando as palavras de João Barreira, em *Arte portuguesa*, «[a] ideia de escola perde-se no século XX para dar lugar à anarquia estética pelo ansioso domínio de um intelectualismo rebelde.»<sup>39</sup>

A (in)compreensão da arte moderna, feita pelo lado do «gozo retiniano» e do «princípio da sensação como início do prazer estético»,<sup>40</sup> atestava a inadequação das categoria estéticas concebidas e desenvolvidas com vista à reflexão sobre os três ramos tradicionais das Belas-Artes. O que está aqui em causa é o facto de, como Arthur Danto viu<sup>41</sup>, cada grande narrativa ter associada os seus próprios princípios críticos (resultantes das possibilidades técnicas e estilísticas do seu próprio tempo), que determinam o modo como se compreende a actividade artística. Antes vivia-se a narrativa da “ilusão” e a crítica da “verosimilhança”, em que a arte enquanto imitação seria tanto mais verdadeira quanto mais as representações visuais se conformassem sem esforço aos critérios perceptivos da verosimilhança (um caminho traçado a partir da “imitação” aristotélica e do modelo vasariano do progresso técnico da arte). É aquilo a que Jacques Rancière, resgatando a teoria estética para a «ordem das ocupações sociais», chama o «regime poético das imagens», por oposição ao «regime

---

<sup>37</sup> A noção de obra-prima é transversal a uma história da arte elaborada no sentido de identificar os exemplares artísticos mais aptos, a partir da sua perfeição técnica e do seu potencial de imaginação, a apreenderem o espírito de cada época. Sobre a historicidade romântica do conceito, a sua finalidade implícita (por oposição aos processos ou à experiência), os atributos políticos e conceptuais que presidem ao estatuto de obra-prima no seio da cultura museológica, entre outros aspectos, ver Hans Belting, Arthur Danto et al, *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre?*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.

<sup>38</sup> Desdobrada, no terreno, na museologia e na história da arte enquanto práticas construtivas da noção de “cultura de um povo”. Ver a este respeito, Donald Preziosi, «The question of art history», *In the aftermath of art. Ethics, aesthetics, politics*, London, New York, Routledge, 2006.

<sup>39</sup> João Barreira (dir.), *Arte portuguesa*, op. cit., Vol. I, p. 69.

<sup>40</sup> João Barreira (dir.), *idem*, p. 71.

<sup>41</sup> Arthur C. Danto, «Master narratives and critical principles», *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 46-47 e 50-54.



estético das imagens» que a modernidade instaura e os modernismos levam às últimas consequências<sup>42</sup>, onde a arte deixa gradualmente de se distinguir pelas suas «maneiras de fazer» e passa a demarcar-se pela assunção de «um modo de ser sensível próprio dos produtos da arte»<sup>43</sup>, o que implica novas formas de aferição do “valor” das obras de arte:

«O regime estético das artes é, antes de mais, um novo regime de relação com o antigo. Um regime que constitui como princípio de artisticidade a própria expressão de um tempo e de um estado de civilização que, anteriormente, era a parte “não-artística” das obras (a que se desculpava invocando os tempos rudes em que o autor tinha vivido). Este regime inventa as suas revoluções com base na mesma ideia que o leva a inventar o museu e a história da arte, a noção de classicismo e as novas formas de reprodução.»<sup>44</sup>

Os factores para a determinação do estatuto dos objectos enquanto arte dissociam-se dos modos de fazer, ou da execução técnica, e passam a depender da capacidade de reflectir ou instaurar as imagens pelas quais reconhecemos as formas que mais adequadamente exprimem o mundo e a época em que vivemos. E é por deixarem de lado «qualquer hierarquia dos temas, dos géneros e das artes»<sup>45</sup>, que os objectos artísticos podem passar a ser qualquer coisa, dependendo o seu interesse do maior ou menor grau com que conseguem manifestar essa capacidade de expressão ou de conceptualização consistentes com as inquietações do tempo em que se elaboram.

Regressando às vias de abordagem de João Barreira aos fenómenos artísticos, o que o historiador faz, com efeito, é aplicar um modo de apreciação clássico desadaptado às propostas modernistas. A cisão que estas provocam entre “objecto estético” e “obra de arte”, em que a qualidade estética (ou a sua “verdade visual”) não

---

<sup>42</sup> Jacques Rancière, «Dos regimes da arte e da inconsistência da noção de modernidade», *Estética e política. A partilha do sensível*, Porto, Dafne Editora, 2010, p. 21-33. Note-se, ainda, a deslocação do termo «estética» da esfera da apreciação e interpretação das obras de arte para um modo de ser da própria actividade artística: «A palavra *estética* não remete aqui para uma teoria da sensibilidade, do gosto e do prazer daqueles que apreciam a arte, mas antes para o modo de ser específico daquilo que pertence à arte, para o modo de ser dos seus objetos.» (*idem*, p. 24)

<sup>43</sup> Jacques Rancière, *idem*, p. 24.

<sup>44</sup> Jacques Rancière, *ibidem*, p. 27.

<sup>45</sup> Jacques Rancière, *ibidem*, p. 25.

é um dado relevante para a verificação do estatuto artístico de um objecto<sup>46</sup>, está ainda ausente das preocupações teóricas e metodológicas que animam a produção das histórias gerais no nosso país ao longo destes anos<sup>47</sup>. Como consequência, os principais atributos da arte moderna são sujeitos a um escrutínio negativo que se exprime pelos comentários, por parte do autor, acerca da «completa indiferença pela significação do tema», do «conceitualismo plástico», da «supressão da sensibilidade», do «revolucionarismo tumultuoso», das «seitas de vanguarda» e da «estranha teoria estética»<sup>48</sup>. O desgosto do autor perante as formas artísticas do século XX é tal que nem se detém, por pouco tempo que seja, numa das facetas mais marcantes do modernismo, que acompanha as obras de arte lado a lado (quando não as substituem totalmente): a produção de manifestos, forma de expressão privilegiada das muitas tendências artísticas que se dedicaram a desmontar, precisamente, o estatuto aurático e a qualidade estética da obra de arte. No discurso histórico de Barreira está em falta, como se depreende, uma consciência de que a múltipla variedade de formas de expressão colocadas ao dispor pelos modernismos exige o domínio das respectivas linguagens<sup>49</sup>, cada uma delas emancipada a seu modo dos antigos sistemas de avaliação assentes na beleza e nas normas técnicas de execução.

Mas, no mesmo passo em que vilipendia os modernismos, o historiador inclui-os na sua obra, naquilo que representa o *único* capítulo sobre o tema que podemos encontrar em qualquer uma das sínteses históricas que temos vindo a analisar. Barreira convida, para o efeito, um defensor da arte moderna, numa contradição só explicada pela inércia mental com que a aproximação à cultura artística mais recente

---

<sup>46</sup> Arthur C. Danto, «From aesthetics to art criticism and back», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. LIV, no. 2, Spring 1996, p. 106. O ensaio foi republicado, com acrescentos e alterações (desde logo no título, reduzido para «From aesthetics to art criticism»), em *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, *op. cit.*, p. 81-99.

<sup>47</sup> Não sejamos demasiado injustos para com a historiografia portuguesa: é Georges Didi-Huberman quem afirma que, ainda na década de 1990, os trabalhos elaborados pelos *Annales* mantinham-se «na mais completa ignorância» sobre a «história da arte problemática» – tal como era praticada pelo *Centre d'histoire et théories des arts* da *École des hautes études en sciences sociales*, a que pertence o próprio Didi-Huberman –, quer dizer, uma história que assume as imagens como «objectos problemáticos para a história em geral, objectos para *abrir a história* até ao cerne dos seus modelos de inteligibilidade bem como dos seus instrumentos de interpretação.» Georges Didi-Huberman, «Ao passo ligeiro da serva (saber das imagens, saber excêntrico)», trad. R. C. Coelho e R. P. Cabral, [www.cargocollective.com/ymago/2527136/Didi-Huberman-Txt\\_3](http://www.cargocollective.com/ymago/2527136/Didi-Huberman-Txt_3), acedido em 30 de Janeiro de 2012.

<sup>48</sup> João Barreira (dir.), *Arte portuguesa*, *op. cit.*, Vol. I, p. 71 e 72.

<sup>49</sup> Arthur C. Danto, «From aesthetics to art criticism and back», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *op. cit.*, p. 106.

era feita e pela necessidade, dentro das narrativas estéticas acerca do cânone evolutivo das Belas-Artes, de dar conta dos episódios mais recentes.

Não por acaso, esse capítulo é da autoria de Diogo de Macedo (1889-1959), o que nos traz de volta a uma escrita da arte efectuada por artistas. Macedo, que foi escultor e, numa fase mais adiantada da vida (a partir de 1944 e até à sua morte, em 1959) director do Museu Nacional de Arte Contemporânea<sup>50</sup>, foi também autor de um considerável conjunto de escritos, disseminados pela crítica de arte (pelo menos desde inícios da década de 1920, no *Diário de Lisboa*), pela ensaística e pela história (caso dos seus textos sobre «A escultura em Portugal», publicados na *Seara Nova* em 1931), e pela crónica memorialista (*14 Cité Falguière*, 1930). As suas perspectivas sobre a arte moderna não são, decerto, alheias ao facto de, enquanto artista que viveu em Paris entre 1911-1914, ter tido a possibilidade de aceder em primeira mão às condições (técnicas e especulativas) de produção artística, e não apenas do ponto de vista da sua recepção atrasada e rarefeita.

Escrevendo para a *Arte portuguesa* de João Barreira, Diogo de Macedo salienta os modernistas portugueses que mais valoriza – Amadeo de Souza-Cardoso, Manuel Jardim, Santa-Rita e Armando de Basto –, referindo que regressaram dos seus estudos em Paris para «apresentar os manifestos duma selecção daquela Arte independente e moderna», contribuindo cada um a seu modo para a «reforma da Arte Contemporânea» e empenhando-se na «exploração dos muitos problemas modernos.»<sup>51</sup> A arte contemporânea surge-lhe como problemática e expressa em manifestos, indício de uma compreensão mais “conceitualista” – para usar um termo de Barreira – da mutação nas condições quer de produção quer de apreciação artísticas que já não se radica exclusivamente numa sensibilidade indutora do prazer estético, mas que antes encara a obra de arte como um *manifesto*, quer dizer, como declaração de princípios que se afirma publicamente através da própria realização plástica. Se esses princípios são estéticos, éticos, ou outros, é algo que não fica claro nas palavras de Macedo. Devemos no entanto registar que, apesar de as suas noções

---

<sup>50</sup> Para mais elementos sobre a presença de Diogo de Macedo à frente do Museu Nacional de Arte Contemporânea, ver Raquel Henriques da Silva, «Os museus: história e prospectiva», Fernando Pernes, *Panorama da cultura portuguesa no século XX, Vol. III: Arte(s) e letras II*, Porto, Edições Afrontamento, Porto 2001, Fundação de Serralves, 2002, p. 83; e Raquel Henriques da Silva, «Do Museu de Arte Contemporânea ao Museu do Chiado», *Museu do Chiado. Arte portuguesa, 1850-1950*, Lisboa, Instituto Português dos Museus, 1994, p. 18.

<sup>51</sup> Diogo de Macedo, «A arte nos séculos XIX e XX», João Barreira (dir.), *Arte portuguesa, op. cit.*, Vol. I, p. 433 e 436.

artísticas oscilarem entre as «visões e comoções»<sup>52</sup> induzidas pela arte (como fica patente nas suas memórias parisienses) e a obra enquanto abertura de um campo de problemas ao nível das percepções, Macedo é, ainda assim, um autor raro que, nessa época, não desconsidera a relação que a arte estabelece com o que a rodeia:

«Depende [...] da qualidade dos ambientes sociais a particularidade da mensagem dos artistas e, conseqüentemente, a elevação do Ideal a que obedecem, afora aquele que lhes é privativo. Em horas e centros de desvario, esse ideais não podem ser perfeitos porque são consequência de causa.»<sup>53</sup>

Uma preocupação do mesmo tipo está presente nas suas memórias focadas na sua estadia parisiense, em 1911-1914. Aí relata episódios quotidianos e boémios que, para lá do pitoresco das situações, deixam antever um processo formativo que se realiza no decurso da sua permanência naquela cidade e que depende, em boa medida, do ambiente cultural desta. Na realidade, a sua chegada a Paris permite-lhe uma nova tomada de consciência do país que deixava para trás, como fica explícito no retrato intelectual que faz de si mesmo:

«[...] educado em fácil e adestrado foguetear de teques, o fura-bolos expedito para o technicalizar do barro, um coxear pimpão nas sabenças anatómicas e certa risonha ignorância das histórias que a História de Arte cria e oculta [...]. Os postais das galerias e as estampas do *Salon* haviam compôsto esta infantil cultura. Depois o parolar das gazetas e os académicos conselhos dos contra-mestres, que espírito assimilativo toparam para galardão de diplomas, fizeram de mim o menino obediente e ardiloso, capaz de enganar meio-mundo com o manejar da espátula e com o pirotecnizar dos símbolos [...]»<sup>54</sup>

Não é difícil ver neste auto-retrato a imagem da instituição artística portuguesa no seu todo: competências técnicas mal adquiridas, acesso em segunda mão a obras

---

<sup>52</sup> Diogo de Macedo, *14, Cité Falguière*, separata de «Seara Nova», Lisboa, Seara Nova, 1930, p. 358.

<sup>53</sup> Diogo de Macedo, *idem*, p. 360.

<sup>54</sup> Diogo de Macedo, *ibidem*, p. 10-11.

de arte, uma escrita inculta na imprensa e uma academia formadora de habilidosos imitadores (quando muito). Não só os anos em Paris possibilitam que Diogo de Macedo constata a sua ignorância e, por inerência, a do ambiente nacional que a alimenta, como lhe permite também, numa narrativa personificada na pessoa de Amadeo Modigliani – junto de quem viveu na Cité Falguière –, atentar em, e defender, uma viragem significativa no entendimento da arte já não enquanto *aplicação de regras* (académicas) mas como *expressão*, e onde o carácter projectivo e conceptual do desenho assume uma premência tão fundamental como as artes “acabadas” e “maiores”:

«Não há, na verdade, desenhos melhores ou piores. Há apenas desenhos mais vividos ou menos vividos, mais emotivos ou menos emotivos. O *desenho* bitola é um êrro, o desenho estalão, o desenho para a comparação de todos os outros desenhos, é uma falsidade idiota inventada pelos académicos que jamais compreenderam o valor do desenho, jamais sentiram o desenho, presumindo que êste era uma grafia gramatical ou simples rêde para construção de cimento armado. Ora, o desenho é uma expressão de arte das maiores, porque é o eixo, a ideia portanto, de tôdas as architecturações plásticas, o pilar da ponte que conduz às outras artes.»<sup>55</sup>

A vocação memorialista que encontramos em *14 Cité Falguière* não se explica apenas pelo sabor nostálgico que perpassa pelo seu texto. Ao situar o seu autor como um artista que teve a sua parte de participação nas transformações ocorridas na arte moderna naqueles anos, a obra concorre para justificar as opções modernistas do seu autor e, ao mesmo tempo, funciona como garantia da sua autoridade na defesa, em Portugal, dos modernismos que com tanta dificuldade eram recebidos no país. De resto, não é tanto em *14 Cité Falguière* que se percebe o alcance da adesão de Macedo a alguns aspectos teóricos das novas propostas artísticas, mas sim num texto com propósitos de divulgação de obras africanas em colecções portuguesas.

Trata-se de *Arte indígena portuguesa*<sup>56</sup>, um estudo de 1934 sobre a escultura africana oriunda de países como Guiné, Angola, Congo, Moçambique e Benim, bem

---

<sup>55</sup> Diogo de Macedo, *ibidem*, p. 63-64.

<sup>56</sup> Diogo de Macedo, Luiz de Montalvor, *Arte indígena portuguesa*. Fotografias de Mário Novais, San Payo e Domingos Alvão. Lisboa, Divisão de Publicações e Biblioteca, Agência Geral das Colónias,

conhecida do artista por vários dos seus exemplares integrarem colecções nacionais. Não obstante podermos situar a publicação deste estudo na estratégia política que forjava um «ressurgimento»<sup>57</sup> nacional amplamente apoiado no conceito de «mundo português» (desde logo explicitado na Primeira Exposição Colonial que, nesse mesmo ano, teve lugar no Porto), é de assinalar a abordagem pioneira, no nosso contexto, que Macedo fez aos seus objectos de estudo. O artista compreendeu bem o alcance do interesse pela “escultura negra” desenvolvido em Paris por autores como Carl Einstein e André Demaison e *marchands* como Paul Guillaume<sup>58</sup>, cujas principais noções teóricas são revertidas para o caso dos objectos oriundos das colónias portuguesas.

A sua análise baseia-se em dois pressupostos. Em primeiro lugar, introduz uma vertente artística, paralela à etnográfica, na descrição e apreciação dos objectos em causa. Com isso demonstra reconhecer o valor da escultura africana para os artistas modernistas e a sua relevância na reformulação essencialista que as propostas plásticas destes adquiriram (nomeadamente na arte cubista, como é sabido). Mais importante que isso, compreende o tipo de abordagem plástica que o olhar modernista opera sobre esses objectos. Realça, por isso, as suas qualidades de síntese e de simplicidade, ao mesmo tempo que condena os equívocos interpretativos resultantes da aplicação à arte africana dos cânones clássicos ocidentais ou, dito de outro modo,

---

Ministério das Colónias, 1934. Apesar da coautoria no frontispício da obra, Luiz de Montalvor limita-se a assinar o prefácio da obra. De resto, o livro tem origem numa série de artigos da autoria de Diogo de Macedo, publicados no decurso do mesmo ano de 1934, em *O mundo português, Revista de cultura e propaganda, arte e literatura coloniais*, publicada pela mesma Agência Geral das Colónias e pelo Secretariado de Propaganda Nacional. Diogo de Macedo, «Arte indígena – I. Guiné», «Arte indígena – II. Angola», «Arte indígena III – O Congo», «Arte indígena IV – Moçambique», «Arte indígena V – Benim», *O mundo português, Revista de cultura e propaganda, arte e literatura coloniais*, n.º 1, n.º 2, n.º 3, n.º 5, n.º 7-8, Lisboa, Agência Geral das Colónias, Secretariado de Propaganda Nacional, Jan., Fev., Mar., Maio e Jul.-Ago. 1934.

<sup>57</sup> *Primeira exposição colonial portuguesa, Porto 1934*, desdobrável, Porto, Lito Nacional, 1934.

<sup>58</sup> Diogo de Macedo, Luiz de Montalvor, *Arte indígena portuguesa*, *op. cit.*, p. [10-11] e p. [17]. O historiador da arte e filósofo Carl Einstein (1885-1940) foi o primeiro grande teórico da escultura africana, em obras como *Negerplastik [A escultura negra]*, de 1915, e *Afrikanische Plastik [A escultura africana]*, de 1920, cruzando o seu estudo com investigações em torno da arte moderna (e em particular do cubismo), vertidas em inúmeros artigos de imprensa e monografias. Carl Einstein, *La escultura negra e otros escritos*, edición a cargo de Liliane Neffre, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002; *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*, edición a cargo de Uwe Fleckner, s.l., Lampreave & Millán, 2008.

dos «sistemas abstractos da ilusão e da narrativa que formavam a base das Belas Artes»<sup>59</sup>:

«Foi necessário que o século XX chegasse com o seu elevado sentimento de poesia ultra-humana e que os amadores fatigados de tanta mentira artificiosa que aperalvilhou e deshumanizou o gosto geral, apurassem os dons da sua sensibilidade, livre das peias aristocráticas, para se descobrir na *arte bárbara* a autêntica beleza que ela encerra desde que o mundo é mundo e, portanto, o homem se serve do seu instinto plástico para definir uma emoção ou uma glória. É que é preciso para isso uma forte dose de sensação virgem [...] isto é, onde a erudição não haja ainda infiltrado a restrição dos gostos históricos ou ataviosos das técnicas desenvolvidas, impedindo que se transforme a verdade das comoções directas e naturais, os próprios dons de adivinhação exaltados pela observação analítica do instinto.»<sup>60</sup>

Em segundo lugar, a vertente etnográfica não desaparece por detrás da valorização artística que é, ao fim e ao cabo, o objectivo do seu texto. Entendedor do carácter vitalista de uma arte assente na experiência directa, tal como defendido pelo modernismo e em particular pelas vanguardas<sup>61</sup> (e que a sua crónica sobre a sua estada em Paris tão bem exemplifica), Macedo não deixa de lado o entrosamento das condições sociais e culturais das tribos africanas com as suas práticas materiais, desde máscaras rituais, pinturas guerreiras, acções de holocausto, postes funerários ou remédios caseiros. Deste modo, chama a atenção para dois níveis concomitantes de produção de objectos e de esculturas: um ligado a prerrogativas de casta, como acontece no Katanga congolês, envolvendo um aprendizado junto de mestres e que detém o exclusivo da elaboração de alguns objectos (como insígnias); e outro relacionado com práticas quotidianas ligadas à superstição, a terapêuticas e à tentativa de influir no curso dos acontecimentos<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> Frances S. Connelly, *The sleep of reason. Primitivism in Modern European art and aesthetics, 1725-1907*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1995, p. 29. [Tradução nossa.]

<sup>60</sup> Diogo de Macedo, Luiz de Montalvor, *Arte indígena portuguesa, op. cit.*, p. [12].

<sup>61</sup> Esta ideia é uma constante na análise das vanguardas efectuada por Peter Bürger, e fica patente num excerto como o seguinte: «A intenção dos vanguardistas pode definir-se como sendo a tentativa de devolver a experiência estética (oposta à práxis vital), criada pelo esteticismo, à prática.» Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* [1974], Lisboa, Vega, 1993, p. 66.

<sup>62</sup> Diogo de Macedo, Luiz de Montalvor, *Arte indígena portuguesa, op. cit.*, p. [19-20].

Podemos, a partir daqui, esboçar mais algumas ideias essenciais para a compreensão da ausência do escrito de artista nas sínteses históricas que nos têm ocupado. A primeira constatação a fazer é que os textos elaborados pelos artistas têm, normalmente, uma ancoragem muito evidente no presente<sup>63</sup>. Mesmo quando se trata de um presente latamente considerado, que engloba um passado recente, o tempo que é o sujeito das narrativas dos artistas é sempre um tempo que mantém a sua actualidade mesmo quando a sua cronologia factual está já um pouco recuada. Tal é o caso das memórias de Macedo, que se reportam ao período 1911-1914 e apenas são publicadas em 1930.

Por sua vez, e para os historiadores que temos vindo a analisar, é o passado distante que é o terreno de eleição dos seus estudos. Antes de mais porque, e em termos metodológicos, esse é o espaço ideal para a aplicação laboriosa do *métier* positivista envolvido nas atribuições e no estabelecimento das genealogias artísticas; depois porque, naquilo que implica uma compreensão do que é a arte, o “antigo” é o lugar onde as concepções tradicionais do belo artístico, da obra-prima e da evolução estética dos estilos menos facilmente são ameaçadas. O facto de o século XX *já decorrido* ficar, sem qualquer tipo de explicação, de fora das restantes obras aqui abordadas é sintomático do historicismo nelas implícito. Mais do que tratar-se de um passado demasiado recente (ou de um presente ainda a acontecer) a instabilidade estilística e teórica dos modernismos concorre, em tudo, para corromper a «imagem “eterna” do passado»<sup>64</sup> ambicionada pelos historiadores aqui analisados – e, por essa via, para questionar a própria legitimidade (ou *actualidade*) das suas abordagens metodológicas e perspectivas analíticas. Não é por acaso, então, que não assistimos, em nenhum dos autores abordados, à tomada da contemporaneidade como assunto de

---

<sup>63</sup> Naquela que é uma diferença essencial entre o “texto-texto” da autoria de um artista e os manifestos artísticos do modernismo, estes últimos definindo-se como um tipo de intervenção artística ambigualmente localizada entre o panfleto e a obra de arte que se reveste, entre outros aspectos, de uma função teórica emancipatória, dirigida a um desenvolvimento artístico a ocorrer no futuro, seja por parte do próprio autor do manifesto, seja no contexto artístico mais geral, e de que é exemplo paradigmático o Manifesto Futurista de Marinetti, redigido antes de existir qualquer obra plástica que se pudesse qualificar de futurista. Sobre esta questão e outras características dos manifestos (tais o recurso a enunciados breves, a interpelação directa do leitor, o recurso a palavras de ordem, a exploração plástica da tipografia (nos exemplares impressos) ou a teatralização inerente à sua apresentação perante audiências, ver Martin Puchner, «Screeching voices: avant-garde manifestos in the cabaret», Dietrich Scheunemann (ed.), *European avant-garde. New perspectives*, Amsterdam, Atlanta, Editions Rodopi, 2000, p. 113-136.

<sup>64</sup> Walter Benjamin, «Teses sobre a filosofia da história» [1940], *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, tradução de Manuel Alberto, Lisboa, Relógio d’Água, 1992.



investigação, ao contrário do que acontece com os historiadores europeus das primeiras décadas do século XX, que procuram averiguar (entre a profusão estilística das várias tendências modernistas) o que percebem como uma ruptura com a tradição representativa vigente desde o Renascimento, adaptando para isso as suas metodologias de análise, desde logo pelo gradual abandono das teorias cíclicas da história e dos movimentos estéticos<sup>65</sup>.

Neste sentido, mais interesse adquire, a nosso ver, o enfoque dos escritos dos artistas no presente, pelo que tal implica de um interesse activo pelas questões associadas ao seu próprio tempo histórico e às correlativas preocupações de teor estético, plástico e mesmo ideológico. Este interesse activo estende-se às respectivas produções plásticas e demais competências desenvolvidas no exercício de outros cargos (como a direcção do Museu Nacional de Arte Contemporânea, que Diogo de Macedo assume, o ensino, etc.), todas elas desenhando-se num mesmo quadro social de recepção que acolhe também os escritos. Podemos mesmo dizer que é o envolvimento pleno com a contemporaneidade que, mais uma vez, confere autoridade a este tipo de textos, que os legitima enquanto pensamento que é produzido sobre um dado tempo e que resulta da experiência directa desse mesmo tempo. Será esta a característica dos textos dos artistas que mais inquieta os historiadores educados na tradição do olhar objectivo e distanciado sobre os objectos de estudo, dado que ela vem reiterar, *por escrito e já não por imagens*, a impossibilidade que os modernismos trouxeram à existência de uma norma única no fazer da arte e de uma concepção única sobre o que ela é, já para não falar na destabilização do entendimento da própria história da arte enquanto narrativa empenhada nessa visão “eterna” do passado que mencionámos.

Em resumo, e pelo que vimos até aqui, os textos produzidos por artistas em épocas passadas definem-se num registo de crónica ou de memória que possui um valor de uso imediato para a elaboração do discurso histórico, valor esse cuja validade se testa também pelo confronto com informações oriundas de outras fontes documentais. A vida dos artistas e a obra de arte no desenvolvimento da sua qualidade estética ao longo do tempo são o grande eixo narrativo das produções historiográficas entre nós até à década de 1960. A *obra de arte* é, na prática, uma noção indiscutível

---

<sup>65</sup> Eric Fernie, «Introduction. A history of methods», Eric Fernie (selection and commentary), *Art history and its methods. A critical anthology*, London, Phaidon Press, 1995, p. 15-16.

em si, do mesmo modo que a história elabora um tipo de conhecimento que não questiona a construção da sua própria narrativa.

Este é um problema que, em rigor, é apontado do futuro (aqui onde estamos), e precisamos ter em mente as «estruturas históricas objectivas»<sup>66</sup> de cada tempo. Mas, se os métodos e as perspectivas da história da arte se alteraram substancialmente entre nós a partir do trabalho de José-Augusto França, é importante realçar que, no caso dos escritos dos artistas, tudo se manteve mais ou menos na mesma, se não piorou. É surpreendente que, em face das problematizações que os escritos de artista, desde os modernismos, introduziram quer na definição de obra de arte quer nas suas modalidades de produção e de circulação, a história entretanto realizada tenha optado por continuar a menorizar esses mesmos escritos. Gradualmente, procedeu-se a uma espécie de deslocação semântica em que, do ponto de vista da sua utilidade prática, os textos dos artistas perderam o pequeno reduto de crónica ou de memória onde estavam alojados para efeitos de estudo, e passaram a ser considerados demasiado colados às respectivas plásticas para efeitos de isenção intelectual, ou seja, inúteis. Veja-se um comentário tão recente quanto este:

«Há que ter em conta, neste início do século XIX, e para o trabalho de Cyrillo [...] a sua experiência como artista e o que isso trazia para a esfera da crítica e da história, nomeadamente em termos de pressupostos ou mesmo de preconceitos [...].

[...] A história da arte para Cyrillo [é] uma arena na qual, para além de debater os méritos dos pintores e artistas, estrangeiros e portugueses, se jogam lances ideológicos sobremaneira importantes.

Banhado numa estética “prática” – a que lhe servia a sua produção artística –, os juízos de Cyrillo situam-se *menos no campo da história do que no campo da crítica e da constatação*, com reflexos políticos evidentes, e obviamente estéticos [...].»<sup>67</sup>

Perdida a vocação memorialista que lhe garantia algum tipo de utilidade, o escrito de artista passou a ser olhado com desconfiança pelo investigador. Desde então, os textos produzidos pelos artistas interessam aos próprios artistas, a um

---

<sup>66</sup> Arthur C. Danto, «Master narratives, critical principles», *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, op. cit., p. 43.

<sup>67</sup> Paulo Pereira, «História da história da arte portuguesa», op. cit., p. 41.

punhado de curiosos e pouco mais. É como se vogassem num limbo em que a reacção crítica à sua elaboração e circulação é virtualmente nula.

### **I.3. A «história da vida artística» de José-Augusto França**

A compreensão e o recurso aos escritos de artista sofrem uma alteração significativa com as novas práticas historiográficas inauguradas entre nós por José-Augusto França (1922-). As obras deste historiador que suportam as nossas considerações são, entre outras, *A arte em Portugal no século XIX* e *A arte em Portugal no século XX*, três volumes editados entre 1966 e 1974 que cobrem o panorama artístico nacional do período compreendido entre 1780 e 1961/1970. A sua importância na historiografia nacional reside no modo como, em conjunto, fixam uma metodologia e enformam pontos de vista, inovadores no nosso país, que rompem com os modelos anteriormente em uso. Inauguram, nas palavras do historiador, e por oposição a uma *história da arte*, uma *história da vida artística*, recorrendo para isso a uma sociologia da arte, de matriz francasteliana, que substitui a importância do “facto” isolado (quer dizer, a obra de arte, ou o dado biográfico) pelo “fenómeno” dinâmico inserido estruturalmente numa «rede de dados complexos, de variada origem», e que se propõe relativizar o «inventário» documental à luz de uma «crítica de arte» inerente, antes de mais, ao saber olhar os objectos:

«Metodologicamente, o historiador da arte não poderá deixar de ser um crítico de arte, para além dos créditos filológicos que exija. Ele terá de ser leitor estilístico das obras, capaz de as solicitar, com os olhos da cara – e por isso mesmo necessariamente treinado na visão das do seu próprio tempo, sem o que toda a leitura do passado seria exercício de erudição desencarnada.»<sup>68</sup>

França demarca-se, antes de mais, das abordagens historiográficas dos seus antecessores, demasiado dependentes da informação documental e da análise

---

<sup>68</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XIX*, op. cit., Vol. I, p. 11.

filológica. A sua perspectiva metodológica introduz um entendimento da obra de arte como eixo gravitacional de um conjunto de fenómenos que definem a actividade artística *em contexto*, que projecta a centralidade das obras de arte em si para as suas condições de produção, circulação e difusão, e para o modo como a «consciência estética» – seja a programada pelas escolas artísticas, seja a que emerge da imprensa especializada ou a que é promovida pelas elites – contribui para definir a dinâmica sociocultural de um tempo e de uma sociedade.

Um outro e muito relevante factor de contraste do seu trabalho em relação aos autores que vimos antes é a recusa em entender o historiador como um erudito votado ao estudo de um passado desconectado do presente que se vive. A sua defesa de uma ancoragem à contemporaneidade, implícita numa constante aferição dos factores críticos pelos quais se compreende a actualidade, é fundamental para se entender como, para França, a «leitura» do passado é sempre realizada a partir de um lugar determinado, que é o ocupado pelo historiador. Nesse sentido, pode afirmar-se um rompimento com a expectativa de que cabe ao investigador a elaboração de uma visão “eterna” do passado, passando ele antes a trabalhar com a consciência de que cada tempo produz as suas próprias perspectivas acerca dos acontecimentos, dado que cada época tem as suas próprias questões a colocar ao acontecido. Como afirma de modo contundente, no «Prefácio» de *A arte em Portugal no século XX*,

«A objectividade seria o principal escolho desta história do presente, demasiadamente ligada a experiências e valores subjectivos. Mas que é “objectivo” na história? Não, decerto, os documentos que é preciso *ler*; não, com certeza, as obras que é preciso *interpretar*; não, evidentemente, os factos que é preciso *descrever*, nem a situação de tudo o que é preciso *relacionar*, entre mil coordenadas necessárias e insuficientes. O trabalho do historiador é, por excelência, um trabalho crítico – e o “terreno sólido da história” um mito tão falaz em relação ao século XX quanto aos séculos XIX ou XV.»<sup>69</sup>

É neste sentido que, mais do que os documentos e os arquivos, a crítica de arte e a teoria estética assumem o seu papel de acompanhar a produção da narrativa

---

<sup>69</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, op. cit., p. 9.

histórica, ao introduzirem critérios de escolha e ao permitirem a identificação do que, a cada momento, se qualifica como elegível para integrar essa narrativa. Ao trazer a consciência do presente para as investigações históricas e ao impor uma selecção crítica e estética ao (de outro modo) árido trabalho da prospecção arquivística e documental, as perspectivas teóricas de França parecem oferecer boas condições para uma nova compreensão dos escritos de artista, nem que seja porque estão mais próximas das próprias condições de produção destes.

Não é, no entanto, isto que acontece. Vejamos como é que o historiador lida com a herança deixada pelos seus antecessores no que respeita à utilização dos escritos de artista como fonte documental, e deixemos para mais tarde o entendimento da sua capacidade teórica na definição de um estilo ou escola. Em relação ao primeiro ponto, França também reconhece aos artistas dos séculos XVIII-XIX o início da sistematização biográfica dos pintores portugueses, começada por Taborda (numa *Memória dos mais famosos pintores portugueses*, de 1815) e continuada por Cyrillo, nas suas *Colecções de memórias (...)*, em edição póstuma (1823), naquilo que configura, no nosso país, um desenvolvimento pioneiro da disciplina histórica por parte destes artistas «à procura do seu passado perdido»<sup>70</sup>. Mas França vai mais longe, ao afirmar que estes artistas inauguram «um período de especulação estética»<sup>71</sup> onde antes não havia nenhuma, elaborando de modo actualizado, ainda que incipiente, sobre o neoclassicismo, defendendo o gosto dos “antigos” (os gregos e os romanos) e o conceito de beleza ideal (da arte enquanto imitação da natureza). Outro aspecto que o historiador realça são as preocupações destes artistas, vertidas nos seus textos, acerca dos problemas decorrentes da ausência de ensino artístico (só em 1836 formalizado com as Academias de Lisboa e do Porto)<sup>72</sup>, preocupações essas que enquadram a edição da *Nova academia de pintura* (1817), por parte de Cyrillo, ou a tradução, feita por Taborda, das *Regras da arte de pintura* (em 1815 e como parte principal da sua *Memória [...]*). Aspectos desta natureza surgem-lhe como dos mais relevantes de tudo quanto se possa retirar dos livros publicados por estes autores, dado que através deles se consegue extrapolar a relação que a sociedade do tempo estabeleceu com os seus artistas e, por aí, compreender-se a cultura estética daquela:

---

<sup>70</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XIX*, op. cit., Vol. I, p. 92.

<sup>71</sup> José-Augusto França, *idem*, p. 84.

<sup>72</sup> Maria Helena Lisboa, *As academias e escolas de Belas Artes e o ensino artístico*, Lisboa, Edições Colibri, Instituto de História da Arte, FCSH-UNL, 2007.

«Ao lado de superficiais especulações ou de simples profissões de fé neoclássica, o problema das relações entre a sociedade (ou os príncipes possivelmente mecenas em que Machado e Cyrillo ainda a encarnavam, sem entenderem as modificações que iam intervindo na estruturação social do país) e os artistas importavam muito mais a estes. Era um problema que eles entendiam dolorosamente – e, se os dois autores o punham por vias de uma sonhada Academia, no meio da indiferença geral, ele tinha de transformar-se em queixa. Nesse plano, Machado de Castro era mais sincero e corajoso: em 80 ele pedia que se abrissem os olhos para as honras que distinguiam os artistas em outros países; em 1817, desiludido, gritaria que “em Portugal influía astro maligno destruidor das belas-artes...” É entre uma e outra frase que é preciso situar, para as entendermos, todas as longas diligências do “infeliz Machado” e o sentido mais profundo e mais dramático das especulações estéticas em Portugal.»<sup>73</sup>

O *uso* que José-Augusto França faz dos escritos de artista diverge, por isso, num ponto significativo daquele que é feito pelos historiadores antes analisados. Com efeito, o escrito de artista não é utilizado apenas para obtenção de dados factuais nem radicado apenas à condição de fonte primária no seu sentido mais estrito. Através da importação do seu conteúdo para a “vida artística” que lhe interessa perscrutar, o autor procura as marcas *vividas* de uma situação plástica e estética que lhe serve para compor a imagem de uma cultura visual pobre e sem meios de transmissão eficazes. A contextualização desses escritos permite-lhe creditar estes três artistas como «os primeiros a interessar-se pela cultura artística»<sup>74</sup>, atribuindo-lhes o momento inaugural nos estudos artísticos e estéticos que ficaram, depois, suspensos até meados do século XIX, aguardando a emergência dos primeiros comentários sobre arte no jornalismo literário e artístico e um maior acerto na condução de pesquisas historiográficas<sup>75</sup>. Semelhantes registos escritos partilhavam entre si, de resto, as mesmas erudição incipiente e ausência de problematização estética, dificilmente escapando a orientações impressivas e a práticas amadoras de inventário. Todos juntos, perfilavam-se numa análoga impreparação para a cultura visual e para a

---

<sup>73</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XIX*, *op. cit.*, Vol. I, p. 88.

<sup>74</sup> José-Augusto França, *idem*, p. 403.

<sup>75</sup> Ver os capítulos «História da arte e cultura estética» e «As belas-artes e a imprensa», José-Augusto França, *ibidem*, p. 390-410.

especulação estética que percorria, em maior ou menor grau, todos os protagonistas da cena artística, desde os próprios artistas aos coleccionadores, passando pelas políticas artísticas (plasmadas no ensino académico) e por críticos e historiadores – situação que, longe de se radicar ao período oitocentista, se prolonga pela República (em 1910) e pelo Estado Novo (em 1926) adentro.

É por isso que, logo nas páginas iniciais de *A arte em Portugal no século XX*, nos deparamos com as seguintes afirmações:

«[...] o século anunciado não implica apenas uma localização cronológica, mas traz uma carga de significado cultural, ideológico e estético. [...]

Só a arte do século XX, isto é, tipicamente “moderna”, interessa à presente obra, tal como essa arte é definível nas suas estruturas culturais e tal como essas estruturas podem ser adoptadas e adaptadas em Portugal – mesmo que aqui se possa ter continuado a viver no século XIX, ao nível de outros conjuntos ou sistemas de signos [...] – sem, porém, esquecer que eles se mantêm como contraponto, ou como sombra, dos factos analisados.»<sup>76</sup>

Nos seus traços gerais, o período novecentista é, então, analisado a partir de uma perspectiva centrada na lenta construção da modernidade visual e estética à margem do academismo naturalista enquistado das instituições oficiais, a cada momento o autor apontando os exemplos plásticos e arquitectónicos mais significativos de nela figurar e descartando, no mesmo passo, todos os acontecimentos cuja desactualidade os reenvia para uma situação extemporânea, ou oitocentista. É neste contexto que deve ser analisado o tratamento que França dá aos escritos dos artistas do período modernista, o que merece, por si só, um capítulo autónomo no nosso estudo.

---

<sup>76</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, op. cit., p. 8.

## CAPÍTULO II

### JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA E OS ESCRITOS DOS ARTISTAS MODERNISTAS

Vejamos como é que a metodologia analítica usada por França nos escritos dos artistas do período anterior é agora aplicada ao contexto artístico do século XX e quais os seus resultados. Para o caso, interessa-nos sobretudo três tipos de escritos de artistas, um ligado ao estabelecimento de enunciados de teor histórico, outro à crítica de arte, e um último empenhado na elaboração de teorias estéticas.

#### **II.1. Enunciados históricos**

Sobre o primeiro tipo de escrita, é de realçar que o estabelecimento historiográfico, por parte de França, da genealogia do modernismo português em artistas como Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor, oblitera um dado essencial para a compreensão das propostas artísticas que se impõem para lá do patrocínio das esferas oficiais: o facto de os primeiros textos de carácter histórico que procuraram fixar as memórias associadas ao modernismo da década de 1910 terem sido levados a cabo por artistas e poetas e não por historiadores. É o que acontece, por exemplo, no catálogo do I Salão dos Independentes (Lisboa, 1930)<sup>1</sup> que inclui nas suas páginas uma «Breve resenha do movimento modernista em Portugal»; ou na

---

<sup>1</sup> *Catálogo do I Salão dos Independentes, ilustrado com desenhos e comentários dos artistas e dos escritores modernistas & Uma breve resenha do movimento moderno em Portugal*, Lisboa, s.n., 1930. A exposição contou com uma comissão executiva formada por Diogo de Macedo, pelo jornalista e (a partir de 1933) Secretário da Propaganda Nacional António Ferro e pelo jornalista e escritor Luiz Teixeira. Realizando-se num ambiente de arrefecimento das propostas mais experimentais do modernismo português, concomitante com a sua incorporação na linguagem imagética que presidia à construção político-cultural do Estado Novo, o Salão dos Independentes faz uma ponte entre as práticas artísticas dos anos 1910 e os novos protagonistas e acontecimentos culturais que, a partir da década de 1920, reivindicam para si o estatuto de herdeiros daquelas. Para mais elementos sobre esta exposição: Patrícia Esquível, *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*, Lisboa, Edições Colibri, Instituto de História da Arte, FCSH-UNL, 2007, p. 71-72; José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974, p. 193-195.



revista *Variante*, dirigida pelo artista, escritor e cenógrafo António Pedro e em cujo primeiro número (Primavera de 1942) se publica o texto «Da arte moderna em Portugal», da autoria do poeta ligado ao movimento presencista Carlos Queiroz<sup>2</sup>; e ainda nos «Subsídios para a história da arte moderna em Portugal», assinados por Diogo de Macedo para as páginas da revista *Aventura* (1942)<sup>3</sup>.

Em conjunto, estes textos são da autoria (por entre artistas, poetas, arquitectos, etc.) daqueles que viveram directamente as primeiras experiências modernistas portuguesas (caso de Almada Negreiros ou Diogo de Macedo) ou iniciaram as suas actividades (como Carlos Queiroz) já num período em que aquelas começavam a ser perspectivadas como pertencendo a um passado que, não obstante ser recente, já se distinguia de um novo ambiente cultural e artístico em que «os poderes públicos [acabavam] por reconhecer a existência da arte moderna»<sup>4</sup>. É muito significativo que, pertencendo os autores a duas gerações diferentes (Macedo nasceu em 1889 e viveu as experiências modernistas por dentro; Queiroz nasceu em 1907 e inicia a sua actividade de poeta em finais da década de 1920, por alturas da implantação do Estado Novo), os seus pontos de vista partilhem as afinidades que veremos de seguida. Tendo já percorrido alguns aspectos da actividade pública de Macedo que evidenciam a sua participação nos assuntos de interesse artístico muito para lá do seu “ofício” de escultura, vale a pena também referir que Carlos Queiroz foi um dos mais destacados colaboradores da revista *Presença* e que teve um «papel fundamental na abertura e consolidação dos elos entre as gerações da *presença* e do *Orpheu*»<sup>5</sup>. Foi aliás na *Presença* que Fernando Pessoa publicou, sob o heterónimo de Álvaro de Campos, um dos seus mais celebrados poemas (*Tabacaria*) e o início da sua colaboração com a revista coincide com a de Almada Negreiros e a do próprio Queiroz, revelando a opção editorial em estabelecer, nos conteúdos do periódico, a relação entre as duas épocas.

Entre os textos de Diogo de Macedo e de Carlos Queiroz, e com maiores ou menores aproximações temporais à própria época a que correspondem, há duas

---

<sup>2</sup> Carlos Queiroz, «Da arte moderna em Portugal», *Variante*, n.º 1, Lisboa, Primavera 1942.

<sup>3</sup> Diogo de Macedo, «Subsídios para a história da arte moderna em Portugal», *Aventura*, Lisboa, n.º 1, Maio 1942, n.º 2, Ago. 1942 e n.º 3, Jul. 1943.

<sup>4</sup> Carlos Queiroz, «Da arte moderna em Portugal», *op. cit.*, p. 4.

<sup>5</sup> Guilherme d'Oliveira Martins, «Carlos Queiroz – poeta de hoje», *Carlos Queiroz e os artistas do seu tempo*, Lisboa, Fundação Centro Cultural de Belém, 2012, s/ n. pp.

características comuns. Por um lado, o estabelecimento da factualidade que, ao longo das décadas de 1910 e 1920, implicou um inegável cunho moderno: o caminho aberto pelos desenhos e ilustrações dos «humoristas» na imprensa e em exposições; as obras de Santa-Rita Pintor, Amadeo de Souza-Cardoso e, mais tarde, Mário Eloy; o convívio entre artes plásticas, literatura e pensamento estético fomentado pelos manifestos artísticos e literários e por publicações como *Orpheu* e *Portugal Futurista*; a conferência futurista de Almada Negreiros – coadjuvado por Santa-Rita – no Teatro São Luiz; a vida cosmopolita que gravitava em torno de José Pacheco e da revista *Contemporânea*, através dos seus banquetes, exposições e das decorações do café Brasileira e do Bristol Club; e o situar da revista *Presença* como a herdeira legítima do espírito de *Orpheu*.

Note-se as semelhanças entre essas perspectivas produzidas quase em cima dos acontecimentos<sup>6</sup> e os posteriores enfoques históricos sobre o tema, desde logo no acerto em torno dos protagonistas, dos lugares, do ambiente mundano, das ideias estéticas e dos meios artísticos relevantes para a sua compreensão. No artigo de Queiroz, por exemplo, é assinalável a escolha das ilustrações: as *Casas de Malacoff* [sic] de Dordio Gomes, o *Nu* de Eduardo Viana realizado para o Bristol Club, *Da minha janela* de Mário Eloy e *A Estrela* de Sara Affonso contam-se entre as obras que a historiografia futura vem a considerar modelares do modernismo português, enquanto *Le trou de la serrure*, de Amadeo de Souza-Cardoso, e um *Nu* de Almada Negreiros são obras com direito a reprodução de página inteira, operando-se já aqui uma distinção entre estes dois artistas e os restantes. Do mesmo modo, um desenho de 1912 de Amadeo de Souza-Cardoso é a única ilustração presente nos três artigos de Diogo de Macedo para a revista *Aventura*.

Mesmo que de modo fragmentário e esquematizado, o essencial para os ulteriores estudos do modernismo está condensado nesses textos redigidos por gente oriunda das artes, que levou a cabo a tarefa de transformar os seus próprios

---

<sup>6</sup> A que podemos juntar, em 1929, a de António Ferro (ainda jornalista e cronista), num artigo sobre a «história do movimento moderno em Portugal» em que, para além da identificação das suas três fases (*Orpheu*, *Contemporânea* e Teatro Novo de Leitão de Barros) e dos seus protagonistas (Sá-Carneiro, Pessoa, Santa-Rita, Amadeo e Almada), definia um modernismo triunfante em Portugal e espalhado «pelos jornais, pelas capas dos livros, pela fisionomia gráfica das revistas, pela pintura, pelos cartazes, pelas montagens de certas peças ligeiras [...]». António Ferro, «Alguns precursores», *António Ferro, I: Intervenção modernista, Teoria do gosto*, prefácio de António Rodrigues, s.l., Verbo, 1987, p. 371-372. [Artigo originalmente publicado em *Notícias Ilustrado*, Lisboa, 24 Fev. 1929.]

*testemunhos* vividos em *representações* de uma memória colectiva<sup>7</sup>. As ideias aí enunciadas estabelecem, no decurso dos anos, uma percepção do período em causa que, ao chegar às mãos de França, é alvo de um desenvolvimento sistematizado, suportado por uma quantidade inesgotável de fontes e transformado em *objecto de conhecimento*. O reconhecimento por parte do historiador de que essa memória colectiva já vinha sendo trabalhada desde o interior do próprio modernismo é, no entanto, inexistente, se exceptuarmos uma curta passagem muito pouco lisonjeira para com os trabalhos encetados pelas gerações de *não-historiadores* anteriores à sua:

«Na verdade, tal estudo [histórico] podia apenas contar com dois artigos panorâmicos, do poeta Carlos Queirós, na “Variante” (n.º1, 1942), e do escultor e cronista Diogo de Macedo, na “Aventura” (n.ºs 1-4, 1942-43), escritos ao sabor da memória, e com caprichosa informação.»<sup>8</sup>

Por outro lado, a relação que cada um destes textos cria com o modernismo que é objecto das suas sínteses posiciona os seus respectivos autores na sua própria geração. Assim, em 1930, os responsáveis pelo I Salão dos Independentes autodefiniam-se como (ainda) “modernos” porque existiam e trabalhavam à margem do academismo que caracterizava a instituição artística no seu conjunto<sup>9</sup>, não obstante os perigos apontados na imprensa de uma outra submissão que, por esses anos, se ia tornando inevitável e que estava implícita na «colagem da modernidade estética a uma política de direita»<sup>10</sup>. Era essa autonomia estética, anterior ainda à “política do espírito” desenhada por António Ferro, que permitia uma frase como a de Almada Negreiros, no catálogo da exposição: «Uma época não é apenas uma questão de tempo, mas essencialmente um sentido do novo no eterno.»

Doze anos depois, em 1942, as percepções associadas ao modernismo já continham uma alteração assinalável, nomeadamente a sua maturação e aplicação em

---

<sup>7</sup> Jean-François Soulet, *L’histoire immédiate. Historiographie, sources et méthodes*, 2<sup>ème</sup> édition, Paris, Armand Colin, 2012, p. 36.

<sup>8</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, *op. cit.*, p. 461.

<sup>9</sup> José-Augusto França, *idem*, p. 193.

<sup>10</sup> Patrícia Esquível, *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*, *op. cit.*, p. 72.

formas e manifestações mais correntes associadas à vida quotidiana, como escreve Diogo de Macedo:

«O público passou-se do riso e da desconfiança, acabando por aceitar as temeridades em arte. O tempo cadinhou todas aquelas teorias e crenças, alcançando uma consistente e respeitável verdade que terá horas iguais à doutras eras, na história futura. [...] o certo é que as estilizações nas coisas comuns da vida prática, do lar e até da igreja, já foram aceites como uma religião integrada no tempo.»<sup>11</sup>

Mais do que isso, nessa altura e num contexto de dúvida neutralidade do regime face à guerra mundial, torna-se claro que a própria década de 1920 é já perspectivada de um modo menos entusiástico do que aquele que assistiu à resenha histórica dos Independentes<sup>12</sup>. Com efeito, uma outra alteração de monta já é patente: a constatação da gradual captação das produções artísticas modernas pelo SPN, como se depreende das palavras de Carlos Queiroz:

«Criara-se um organismo [o SPN] destinado a propagar a fisionomia política e espiritual do país, o qual, por sua natureza, não poderia manter-se alheio às actividades artísticas nacionais. De-certo lhe competia animá-las, chamando os artistas a colaborar. O Estado tinha, porém, neste caso, um direito incontestável: o de opção. Por intermédio desse organismo podia *servir-se* da arte moderna ou da outra. Podia, até, servir-se das duas. Mas optou pela primeira. É verdade que já estava amadurecida, já adulta, já sociavelmente tratável, já utilizável... Mas era ainda, para muita gente, para muitos sectores da opinião, uma arte *suspeita*.»<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Diogo de Macedo, «Subsídios para a história da arte moderna em Portugal», *op. cit.*, p. 156.

<sup>12</sup> Escreve Carlos Queiroz: «Foi em 1924 que travei conhecimento com os *novos*. [...] Chegara tarde demais, com os meus dezassete anos líricos. Já dominava no grupo, nos principais elementos do grupo, a saúde de um passado morto. Recente, mas morto.» Carlos Queiroz, «Da arte moderna em Portugal», *op. cit.*, p. 20.

<sup>13</sup> Carlos Queiroz, *idem*, p. 22-23. As palavras de Queiroz contêm um louvor ao espírito esclarecido de António Ferro que não encontramos, por exemplo, em Fernando Pessoa que, em 1935, é muito menos complacente perante esta relação “serviçal” entre a arte moderna e o Estado. Talvez este contraste de opiniões se deva ao facto de o artigo de Queiroz ter sido impresso e circulado no espaço público e as ideias de Pessoa estarem explanadas numa carta privada que, além do mais, não chegou a ser enviada. Esta circunstância, agregada à sua publicação póstuma, coloca-nos reservas quanto ao seu uso em conjunto com as restantes fontes que temos vindo a usar, todas elas beneficiando da difusão pública e dos seus canais mais ou menos especializados de recepção na própria época em que foram escritas. Mesmo assim, a relevância do seu teor merece-nos alguns comentários, nomeadamente sobre os

Em pouco mais de uma década, entre 1930 e 1942, fica assim registado a mudança dos modos de percepção que os próprios actores do modernismo têm do tempo que ainda há pouco passou. As suas memórias factuais registam, de início, a reivindicação da herança do estado de espírito dos anos 1910, não sem laivos de um saudosismo por um tempo que, intuitiva mas não explicitamente, já se entende como passado (como se percebe pelo propósito histórico contido na Exposição dos Independentes, 1930), e desembocam na constatação do absorvimento das propostas modernistas pela propaganda governamental e da diluição da sua vertente experimental na criação de uma cultura visual e material servindo os intentos de um Estado que se afirmava como *Novo* (como se verifica nos textos elaborados para as revistas *Variante* e *Aventura*, em 1942-1943). Esta mistura entre os sujeitos (com a função de historiadores) e os objectos de estudo (as suas próprias vivências) implica níveis específicos de compreensão dos acontecimentos em causa que, para além da influência indelével que exerceram sobre interpretações futuras, incluem a subjectividade e a parcialidade, bem como a noção do próprio historiador como indivíduo historicamente localizado no tempo que elegeu como campo de trabalho<sup>14</sup>.

O modo como estes textos posicionam os seus autores nas suas próprias época e geração pode ser um dos motivos pelos quais José-Augusto França optou por não lhes dar atenção na sua narrativa sobre a construção da modernidade. É que, afinal de contas, também ele foi um sujeito historiador do seu próprio tempo vivido. Os exemplos mais claros desta situação são as formas como França lida com a crítica e a teoria da arte elaboradas no pós-guerra até meados da década de 1950, dado que é aí que se concentra o seu próprio labor de construção das bases estéticas que sustentam a narrativa histórica que acabou sendo a sua monografia sobre o século XX português. Sem perder de vista os escritos de artista, avancemos para a segunda tipologia por nós

---

argumentos que Pessoa apresenta na carta redigida ao então Presidente da República Óscar Carmona. Nela, o poeta define as três fases políticas por que, até então, havia passado o Estado Novo. Sobre a última, que para si é inaugurada em 28 de Maio de 1930 pelo Discurso da Sala do Risco (pronunciado por Salazar no quarto aniversário do Estado Novo), afirma que é «inimiga de duas coisas: da dignidade do Homem e da liberdade do Estado.» Em causa estão declarações de Salazar, numa sessão de entregas dos prémios literários do SPN, indicando que «os escritores [...] têm [...] de obedecer a certas *directrizes*.» E continua: «Até aqui a Ditadura não tinha tido o impudor de, renegando toda a verdadeira política do espírito – isto é, o de pôr o espírito acima da política – vir intimar quem pensa a que pense pela cabeça do Estado, que a não tem, ou de vir intimar a quem trabalha a que trabalhe livremente como lhe mandam.» Teresa Sobral Cunha (apresentação e transcrição), «Fernando Pessoa em 1935. Da ditadura e do ditador em dois documentos inéditos», *Colóquio Letras*, n.º 100, Lisboa, Nov. 1987, p. 126.

<sup>14</sup> Jean-François Soulet, *L'histoire immédiate. Historiographie, sources et méthodes*, op. cit., p. 47-49.

determinada – a crítica de arte – para averiguar a metodologia analítica aí aplicada por França.

## **II.2. Crítica de arte**

No decurso dos anos de 1950, o historiador atribui aos artistas a produção da crítica de arte, no seio de uma imprensa que só lentamente ia recrutando para a cobertura de exposições elementos exteriores, e mais qualificados, aos seus quadros jornalísticos. Para o efeito, o historiador recorre a uma noção anos antes veiculada por Diogo de Macedo:

«Uma maioria de artistas constituía então os quadros da crítica; à falta de críticos de arte e perante eruditos “incapazes duma sensação pura, duma receptividade sem preconceitos”, os artistas vêem-se obrigados a desdobrar-se em críticos, afirmava Diogo de Macedo em 45, e a sua declaração era cada vez mais verdadeira.»<sup>15</sup>

A crítica de arte encontra-se, por ora, apenas parcialmente estudada entre nós. Do que sabemos, no entanto, sobre o período de 1921-1940, é possível determinar um contexto em que diversas teorias críticas, maioritariamente de origem literária, eram discutidas sobretudo na imprensa cultural como a *Presença*, a *Seara Nova* e, a partir de meados da década de 1930, pelos autores neo-realistas. Neste âmbito, e como assinala Patrícia Esquível, assistiu-se ao esgrimir de opiniões sobre o carácter judicativo (pedagógico) ou compreensivo (psicológico) da crítica de arte, procurou-se definir se esta era uma actividade criativa paralela ou mesmo superior à produção plástica e se ela concorria para o conhecimento estrito da obra de arte ou se, pelo contrário, apontava para uma mais ampla finalidade moral e metafísica de ambição humana, social e cultural<sup>16</sup>. Um dos traços mais relevantes, e menos concretizados, das discussões em curso residiu nos reptos à «expurgação do intelectualismo e da

---

<sup>15</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, op. cit., p. 465.

<sup>16</sup> Patrícia Esquível, «A ideia de crítica», *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*, op. cit., p. 157-168.

literatura na crítica de artes plásticas»<sup>17</sup>, o que implicava uma imprescindível consciência *crítica* das condições plásticas e estéticas de execução dos objectos artísticos, tarefa poucas vezes ao alcance dos jornalistas de generalidades e dos curiosos das coisas artísticas que se ocupavam da crítica. Diogo de Macedo foi um dos arautos desta necessidade de apreender o *específico* das artes visuais para lá dos seus efeitos emotivos e sensacionais, defendendo uma abordagem formal que implicava uma «inteligência plástica»:

«Diogo de Macedo terá um papel ímpar na defesa da especificidade das artes plásticas relativamente à literatura, à filosofia, etc. Vemo-lo criticar insistentemente os excessos de “intelectualismo literário” ou apenas a “intromissão da literatura nas formas, nas cores e na imaginação” [...] e pôr em destaque um conceito pouco divulgado – o de “inteligência plástica”.»<sup>18</sup>

Quando vimos, há pouco, França reconhecer a justeza da afirmação de Macedo acerca dos autores mais qualificados para o exercício da crítica, tal não significa, ainda assim, que tenha com isso atribuído maior relevo aos enunciados textuais dos artistas plásticos do período coberto por *A arte em Portugal no século XX*. O caso de António Dacosta é, a este respeito, exemplar e vale por isso a pena deter-nos alguns momentos nele. O artista, vindo dos Açores em 1935 para estudar Pintura, expositor desde 1940 e galardoado em 1942 com o Prémio Amadeo de Souza-Cardoso, teve também uma longa actividade como crítico de arte, primeiro no *Diário Popular* (entre 1943-1950) e na revista *Panorama* (1943-1946) e, a partir de 1955 (e até 1980) no jornal brasileiro *Estado de São Paulo* (1955-1980)<sup>19</sup>. A sua biografia artística contém dois dados fundamentais: a ida para Paris em 1947, como bolseiro do governo francês, e de onde não mais regressaria senão pontualmente, e uma

---

<sup>17</sup> Patrícia Esquível, *idem*, p. 164.

<sup>18</sup> Patrícia Esquível, *ibidem*, p. 151.

<sup>19</sup> Os seus textos de crítica de arte e crónicas estão reunidas em *Dacosta em Paris. Textos de António Dacosta*, prefácio de José-Augusto França, notas introdutórias de Paulo Mendonça e Toledo Piza, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

interrupção da prática da pintura que durou cerca de trinta anos, a partir de 1947-1949<sup>20</sup>, que não coincidiu com um equivalente afastamento da escrita, pelo contrário.

Para além das crónicas mundanas e de espectáculos, que só aparecem a partir da sua colaboração com o *Estado de São Paulo*, os artigos de crítica de Dacosta polarizam dois tipos de recepção dos assuntos em causa: um negativo, a partir de Lisboa (muito pontualmente, do Porto), e cobrindo as exposições (quase sempre) da SNBA e do SNI, e onde os seus textos deixam transparecer aquilo que, na melhor das hipóteses, podemos qualificar como um profundo aborrecimento temperado com uma manifesta dose de boa vontade e fina ironia: «Anuncia-se uma nova exposição de paisagens e logo sentimos certa relutância em a ver»<sup>21</sup>. O academismo «sonolento» das exposições que visita, a «atonía plástica» que sempre detecta em todo o lado, a pintura de «contrafacção», o duvidoso «aspecto “bonito”» do que vai vendo, a «entorse psicológica» que o ensino desactualizado causa nos artistas, ou o uso da paisagem como se esta fosse «simples *décor*» são alguns dos comentários que encontramos nas suas críticas ao contexto expositivo lisboeta e que atestam a presença esmagadora de mal assimilados códigos pictóricos oitocentista nos salões expositivos nacionais<sup>22</sup>. No essencial, as considerações sobre o Salão da Primavera de 1946 resumem bem a sua opinião sobre a maioria do que lhe é dado ver:

«Mais lenta que a erosão parece ser a evolução das formas específicas das coisas. Sem continuidade evolutiva não pode haver actividade criadora. Quando não é assim tudo estagna no marasmo académico. É na análise desta forma específica das coisas que a arte do nosso tempo tem operado maiores transformações. Quem toma as coisas como intangíveis na sua aparência só tem o recurso da habilidade mais ou menos mistificadora.»<sup>23</sup>

Dacosta reserva as suas melhores apreciações para os artistas modernos, entre eles Dominguez Alvarez, Canto da Maia, Carlos Botelho, Mário Eloy, Maria Keil e

---

<sup>20</sup> António Dacosta, Lisboa, Porto, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Casa de Serralves – Secretaria de Estado da Cultura, 1988.

<sup>21</sup> António Dacosta, «Exposição na Missão Estética de Férias», *Dacosta em Paris. Textos de António Dacosta, op. cit.*, p. 59.

<sup>22</sup> António Dacosta, *idem*, p. 30, 43, 49 e 60.

<sup>23</sup> António Dacosta «Salão da Primavera», *ibidem*, p. 50.



Júlio Pomar, aos quais decerto pode ser atribuído o comentário, feito em abstracto, de que «há quem suspeite que o mundo se move e queira ter consciência disso»<sup>24</sup>. No geral, valoriza-lhes a capacidade de «análise [da] forma específica das coisas» através do recurso aos «conhecimentos técnicos como meios»<sup>25</sup>, usados enquanto possibilidade de expressão, bem como a «disponibilidade em relação à “vida”»<sup>26</sup>, por oposição à sensação de “morte” que lhe causa o teor académico da maioria das exposições a que tem acesso.

A recepção positiva que detectamos nestes poucos textos amplia-se de modo significativo com a mudança de Dacosta para Paris, de onde continua, durante alguns anos, a enviar textos de crítica para o *Diário Popular*. Na capital francesa, o artista encontra pretextos de sobra para a sua escrita se tornar mais desenvolta e centrada em questões da actualidade estética, não apenas a partir dos modernistas com cuja obra estabelece um fundamental contacto directo (os *Fauves*, os futuristas, Chagall, Bonnard, Klee, Miró, Picabia e os dadaístas)<sup>27</sup>, mas também através de assuntos emergentes como a «nova tendência da arte inglesa de após-guerra»<sup>28</sup>, a «força instintiva»<sup>29</sup> da Arte Bruta, as obras recentes de Picasso e de Léger<sup>30</sup>, ou a forma de «surpreender a parte secreta que [...] determina» o real na pintura de Hartung<sup>31</sup>. O que importa salientar é que o ambiente parisiense proporciona uma maturação intelectual do seu discurso que, enfim liberto das dicotomias entre arte académica e moderna, pode agora focar um olhar mais atento às diversas correntes estéticas suas contemporâneas.

---

<sup>24</sup> António Dacosta, «O tempo da arte», *ibidem*, p. 94.

<sup>25</sup> António Dacosta, *ibidem*, p. 39.

<sup>26</sup> António Dacosta, *ibidem*, p. 68.

<sup>27</sup> Uma atenção meticulosa e comparativa resulta da apreciação directa, em quantidade e qualidade, da arte moderna. A propósito da exposição dos *Fauves* numa galeria do Faubourg Saint-Honoré, escreve: «[...] o mais curioso desta exposição é dar-nos possibilidades de confrontar os expositores, e o poder-se avaliar do que, a cada um deles, lhe interessava particularmente e veio a frutificar mais tarde. Isto a despeito dessas telas passarem aos olhos do profano por obra de um só. Surpreender as hesitações de Braque, a sua modesta e cautelosa maneira de colocar a tinta, o ar pensado, o cuidado de não distrair os olhos além do que lhes é proposto ver: um arranjo plástico, de cores subtilmente equilibradas. O uso da pintura para fins que transcendem os limites poéticos de objecto em si, já repugnava a Braque nessas telas, tímidas, ao lado da bravura de um Vlaminck. Apenas a cor altera um pouco a forma de silêncio que se comunica ao objecto quando ele perde o uso prático que se lhe conhece [...]. Enquanto todos os “fauves”, como era necessário, punham vermelho incendiando tudo, Braque e Matisse punham rosa». António Dacosta, «Retrospectiva dos “Fauves”», *ibidem*, p. 103-104.

<sup>28</sup> António Dacosta, «A jovem pintura inglesa», *ibidem*, p. 106.

<sup>29</sup> António Dacosta, «“Arte Bruta”», *ibidem*, p. 128.

<sup>30</sup> António Dacosta, «Actualidades artísticas de Paris», *ibidem*, p. 121-123.

<sup>31</sup> António Dacosta, «Um “salão” de pintura em Paris», *ibidem*, p. 137.

Mais do que o surrealismo, com ligações naturais à figuração onírica que caracteriza a sua obra antes de partir para Paris, e face ao seu desencanto por uma figuração que se empenhava apenas de modo *alegórico* nas questões sociais<sup>32</sup>, é a abstracção que preenche, nos escritos de Dacosta, alguns dos comentários mais problematizantes da actualidade artística, sem dúvida por causa da hegemonia que, por essa altura, esse formulário plástico adquiria por via da Escola de Paris<sup>33</sup>. Ainda em Lisboa, o seu texto «O tempo da arte» (1946) situava, com clarividência e no contexto de «desorientação, incerteza, instabilidade» que o pós-guerra instalara nas sociedades europeias, um modo de fazer artístico que, não obstante a sua origem no dadaísmo e no surrealismo, já superava qualquer lógica de escola ou de ismo: o «desejo de discernir a fase “real” de uma realidade quotidiana e obscura» de modo a criarem-se «novas aparências, susceptíveis de atrair os homens para uma compreensão mais vasta da vida.»<sup>34</sup> Outros textos enviados já de Paris, dois anos depois, aprofundam esta convicção, introduzindo no entanto notas de dúvida que definem um «impasse» nas artes visuais:

«Ocorre [...] perguntar se as gerações que atingiram a maturidade no clima efervescente que precedeu de perto a última guerra não teriam realmente esgotado o que havia a exprimir numa época que acabava e da qual apenas restam apenas alguns ossos descarnados, impróprios para alimentar novas fomes.»<sup>35</sup>

Tratava-se de um impasse que, não obstante um “começar de novo” que o pós-guerra introduzia como necessário, se enredava ainda em programas estéticos e plásticos em processo acelerado de esgotamento. No caso da abstracção que começava a invadir todos os salões artísticos, o problema que Dacosta lhe encontrava era a tendência para um formalismo que reduzia a pintura a um «desliza[r] à superfície»:

---

<sup>32</sup> António Dacosta, «A abstracção em pintura», *ibidem*, p. 123-124.

<sup>33</sup> A saída de Lisboa traz-lhe, de resto, um entendimento diferente do surrealismo que, durante alguns anos mais, seria considerada a arte mais avançada praticada entre nós: «[...] quando cheguei a Paris tive a sensação do limite de uma coisa que se fazia à minha roda [em Lisboa], e a que se podia chamar surrealismo.», António Dacosta, «António Dacosta: o regresso à pintura 35 anos depois», entrevista por Maria João Avillez, *Expresso*, supl. “Revista”, 18 Jun. 1983, p. 31.

<sup>34</sup> António Dacosta, «O tempo da arte», *Dacosta em Paris. Textos de António Dacosta*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>35</sup> António Dacosta, «A abstracção em pintura», *idem*, p. 123.

«[...] a hoste dos abstractos [...] engrossa aflitivamente. É impossível não ver nisto outro sinal dos tempos. Tenho que explicar que embora acredite, como querem os campeões da abstracção, que foi por evolução lógica que a pintura chegou ao não-figurativo, que a apreensão do essencial exclui o acessório como o ilusório, não vejo nisso mais do que é possível concluir do confronto dum Cézanne e dum Bosch. Quer dizer, não foi apenas “certa” pintura que evoluiu até ao não-figurativo, pela simples razão de que o que importava nela era de ordem formal.»<sup>36</sup>

Dacosta repudiava o determinismo com que a “evolução” da pintura parecia encaminhar-se para um exclusivo processo de abstracção das formas e um progressivo alheamento da apreensão «tangível» e simbólica na realidade dada, e a que correspondia um crescente enfoque plástico (e técnico) na superfície da tela. Recuperando termos caros aos textos realizados ainda em Lisboa, o artista invocava o carácter «vivificante» da arte e lembrava como o «próprio rigor da disciplina do cubismo não o levou a cortar relações vitais» com o que se passava à sua volta, revertendo «a sua desconfiança do exterior [para] uma acumulação silenciosa de energia.»<sup>37</sup> A sua posição perante a abstracção não era, no entanto, radical, como se vê no seu comentário à edição de 1948 do *Salon Réalités Nouvelles*:

«É possível realmente que se esteja no caminho de uma evolução necessária que os realistas não se esquecem de apontar como mais um desvio do homem, mas é possível também que se assista à procura de uma linguagem nova, pelo menos no Ocidente, e que talvez consiga criar em relação ao mundo uma dependência mais profunda e essencial, porque não uma cultura de sinais diferentes, uma visão imaginativa de determinações cósmicas?»<sup>38</sup>

O artista compreendia a necessidade dos processos pictóricos abstractivos, mas não podia valorizá-los como um fim em si mesmo, sob pena de conduzirem a pintura a uma produção inerte e desligada dos modos de apreensão da vida.

---

<sup>36</sup> António Dacosta, *ibidem*, p. 124.

<sup>37</sup> António Dacosta, *ibidem*, p. 124.

<sup>38</sup> António Dacosta, «“Realidades Novas” em Paris», *ibidem*, p. 126.

À primeira vista, as opiniões de Dacosta revelam o artista como um espectador do seu próprio tempo, mais do que como um produtor das formas pelas quais ele é discernível. A sua curiosidade pela sua própria época é bem patente nos seus escritos, que incidem sobre variados modos de expressão e indagam as manifestações artísticas do passado a partir de perspectivas bem ancoradas no presente. Comenta e interroga o que vê com um olhar técnico de pintor, perscrutando na orgânica plástica da pintura o seu potencial de reter a origem imaginativa que presidiu à execução. A sua teoria artística emerge da própria pintura observada, e esta nunca é uma instância secundária onde se verifica a pertinência ou exequibilidade de qualquer ideia previamente formulada. A «inteligência plástica» defendida por Diogo de Macedo parece concretizar-se nos textos de Dacosta que, ao pesquisarem o próprio do representado como aquilo que transita entre as intenções prévias dos seus autores e os sentimentos ou sensações provocadas no espectador, nunca resvala para o puro formalismo nem para a mera descrição literária, nem, muito menos, para o exaltamento poético de qualidade duvidosa (um dos maiores problemas, como vimos, da crítica praticada no período).

Este estatuto de espectador tem, no entanto, um carácter bem activo, como fica sugerido não só pelo envolvimento directo, *vivido* (para usar uma expressão cara ao artista), com as obras que comenta nos seus textos, como pelo seu regresso à pintura, na segunda metade dos anos de 1970. O consenso unânime, bem documentado na imprensa da época, em torno da sua primeira exposição individual em 1983 na Galeria 111 (Lisboa), após longas décadas de interregno, permitiu mesmo afirmar-se que «é quase impossível pensar que o artista esteve estes anos todos sem pintar»<sup>39</sup>. Apesar de Dacosta invocar a «conjugação de diversos factores [...] económicos, psicológicos, [e] o próprio momento histórico da pintura» como propulsores de «uma fase de eclipse» na sua prática artística, atente-se, no entanto, nesta assunção da sua qualidade de pintor-observador: «nunca deixei a pintura realmente, falava dela, via, escrevia sobre ela.»<sup>40</sup> A escrita permitiu-lhe, por paradoxal que seja, continuar a

---

<sup>39</sup> Sílvia Chicó, «António Dacosta: o surrealista», *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 19 Jul. 1983, p. 29. Nesse mesmo ano, foi atribuído ao pintor o Prémio AICA-SEC.

<sup>40</sup> António Dacosta, «António Dacosta: o regresso à pintura 35 anos depois», *op. cit.*, p. 32. Outras razões foram ainda apontadas para a interrupção da pintura por parte de Dacosta: «Ele mesmo disse muitas vezes: não podia pintar mais nada depois de ver o que tinha acontecido com a guerra. Nada seria suficiente para denunciar esse horror.» Bernardo Pinto de Almeida, «Santo António de Paris», *O Independente*, supl. “Vida”, Lisboa, 4 Jan. 1991, p. 32.

*pintar*, mesmo que apenas num registo mental. Entre o surrealismo metafísico, que «forja[va] uma imagética pessoal» ao mesmo tempo que entendia a «situação de crise civilizacional» da década de 1940, e a «actualidade» da «reabilit[ação] [da] memória da arte moderna» dos anos de 1980 (um dos motivos para o seu sucesso junto da crítica e também da jovem pintura que surgia então, como viu Bernardo Pinto de Almeida)<sup>41</sup>, decorreu uma longa *prática* construída a partir da observação e da reflexão. Não é de menosprezar este trabalho feito com os olhos, usando a observação como processo e a escrita como meio. Mais do que chamar Dacosta a uma qualquer tendência conceptual que dispensaria formas visuais de expressão, é importante, a partir do seu exemplo, afirmar uma das especificidades dos textos de artista no decurso do século XX – o de pensar através da escrita sobre as condições de elaboração da arte, do mesmo modo que também as manifestações visuais o fizeram com os seus próprios recursos plásticos.

Nada disto é visto por José-Augusto França, mesmo sopesando o facto de que em 1974, o historiador não poderia ainda saber do “regresso” de Dacosta em 1983. Mas mesmo assim, o valor deste artista na sua *A arte em Portugal no século XX* não é aferido em si mesmo, mas antes mediado pela circunstância sócio-artística que foi o desenvolvimento tardio do surrealismo em Portugal (em finais da década de 1940) e em cujo contexto Dacosta surge, a par de António Pedro, como um pioneiro logo em 1940. Para ambos os artistas (Pedro também abandonaria a pintura), França reserva o seguinte comentário final:

«A Dacosta, como a Pedro, a grande mutação da arte ocidental do pós-guerra foi fatal; nisso permaneceram eles homens da sua geração, deslocados dentro dela, mas, de certo modo, vítimas dela também.»<sup>42</sup>

A juntar a esta ideia de paralisação e falência, nenhuma indicação quanto à actividade de crítico de arte desenvolvida em Lisboa e em Paris por Dacosta. A única menção, demasiado vaga para dela se inferir qualquer prática escrita intencional e continuada, coloca o artista «[e]screvendo de Paris para um quotidiano de Lisboa»,

---

<sup>41</sup> Bernardo Pinto de Almeida, *Pintura portuguesa no século XX* [1986], Porto, Lello & Irmãos Editores, 1993, p. 96-97 e 173.

<sup>42</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, *op. cit.*, p. 343.

referência que surge a reboque da única citação do artista que França usa, não por acaso para reforçar a incompreensão de Dacosta perante os novos desenvolvimentos da pintura ocidental:

«Escrevendo de Paris para um quotidiano de Lisboa, o pintor queixava-se de pintores “que se fechavam na abstracção como quem professa nos trapistas”, realizadores de uma arte formalista, perdido o empenho poético que fora o seu próprio.»<sup>43</sup>

Dacosta surge, na visão de França, como um artista pioneiro de uma tendência por vir (em Portugal) mas que, por vontade própria (mesmo que em resultado do «vazio» dos tempos que se viviam), dá por terminada a sua carreira muito cedo e que, além do mais, perdeu actualidade, dado que não sabe acompanhar as novas evoluções da pintura no pós-guerra, como a abstracção.

A invisibilidade de que sofre a escrita de António Dacosta nas páginas de *A arte em Portugal no século XX* não é um exclusivo deste artista. Os exemplos das citações tanto de Diogo de Macedo como de Dacosta trazem-nos, mais uma vez, para os *usos* que o historiador faz dos escritos dos artistas nas suas análises sobre o século XX português. Neste caso, e ao contrário do que sucedera para o contexto oitocentista, eles deixam de ser explorados nas suas motivações e efeitos. A França apenas interessa reiterar, com Diogo de Macedo, os problemas associados à crítica de arte nos anos de 1940-1950 e prescinde de entender o pensamento crítico e estético desenvolvido por esse artista em contexto com outras narrativas artísticas coevas – e até as diferenças existentes entre autores com uma relação mais directa (de produtores) com os assuntos tratados, e autores oriundos de sectores literários ou outros. Do mesmo modo, e ignorando por completo a actividade crítica de Dacosta, o recurso a um comentário deste artista sobre a abstracção apenas pretende indicar um mais geral sentimento de oposição a uma tendência que França torna nodal na sua narrativa sobre a década de 1950, como veremos.

Assim, mesmo que o uso documental dos textos de artistas continue a favorecer a prospecção da «vida artística», tal como sucedera para o seu estudo sobre o século XIX, eles são agora reduzidos a curtas citações inseridas no corpo de texto.

---

<sup>43</sup> José-Augusto França, *idem*, p. 343.

Mais do que serem testemunhos da época em estudo, funcionam como um *coro* que sublinha, pela positiva ou pela negativa, os argumentos do historiador, conferindo-lhes maior autoridade. Absorvidos na sua própria narrativa ao ponto de se tornarem quase indistintos, os escritos dos artistas perdem individualidade e são alvo, por isso, de uma diluição de autoria. Esta desindividualização e indistinção que França opera sobre os textos dos artistas trunca um processo essencial que antes, no seu estudo sobre o século XIX, estava presente: revertê-los para a prospecção de um pensamento estético em discussão em estreita relação com as próprias práticas artísticas, como via para verificar o estado da arte em Portugal. Na realidade, o que este procedimento evidencia é o predomínio do próprio pensamento estético de França, que é ainda hoje dominante nas leituras vigentes sobre o século XX artístico e que é estruturado, não por acaso, em cima de um “esquecimento” de outros corpos de ideias.

### **II.3. Teoria estética, 1.<sup>a</sup> parte**

Este problema torna-se particularmente (in)visível quando partimos para a terceira tipologia de escritos de artista, relativa à elaboração de teorias estéticas. Interessa-nos localizar esta questão no período de emergência e desenvolvimento de um pensamento sobre as artes por parte de José-Augusto França, que acontece a partir da segunda metade da década de 1940 e que está por detrás das sistematizações históricas que virá a empreender mais tarde. Tal como estabelecido pelo autor em *A arte em Portugal no século XX*, trata-se da época de formulação das propostas plásticas associadas ao neo-realismo e ao surrealismo, e às correlativas tendências figurativas e abstractas. Neste contexto, é necessário salientar a conhecida preferência de José-Augusto França pela vertente surrealista e abstracta da produção artística portuguesa e o seu próprio esforço, na altura, em romper com a hegemonia teórica do pensamento neo-realista no seu combate à “arte pela arte”, que desde meados da década de 1930 contava com diversos títulos de imprensa para a sua divulgação<sup>44</sup> e

---

<sup>44</sup> Entre eles, *Seara Nova*, *O Diabo*, *Sol Nascente*, *Vértice*, *Altitude*, *O Globo*, *Síntese* e *Gleba*. Sobre a importância da imprensa cultural na formação do pensamento teórico (sobretudo de vocação literária) neo-realista, ver Carlos Reis, *Textos teóricos do neo-realismo português*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1981; António Pedro Pita, Luís Augusto Costa Dias, *A imprensa periódica na génese do*

que, depois da guerra, congregou em torno de si uma parte muito significativa da oposição artística ao regime, reunida anualmente nas Exposições Gerais de Artes Plásticas (1947-1956)<sup>45</sup>.

O desenvolvimento da teoria estética de França está patente logo nas suas colaborações mais antigas com a imprensa, antes ainda da sua especialização posterior no campo da história e da sociologia da arte. Ela aparece, por exemplo, nos artigos escritos para o jornal quinzenal *Horizonte*, os quais, no espaço de meses (entre Dezembro de 1946 e Junho de 1947), demonstram a sua adesão e rápida desvinculação da estética neo-realista em direcção à abstracção e ao surrealismo, primeiro através de um texto sobre a obra do artista brasileiro Cândido Portinari, depois por uma defesa da abstracção a partir do seu fundamento de realidade e de objectividade, a qual desemboca, por fim, na distinção entre as vias humanistas ou, pelo contrário, de «evasão», abertas ao surrealismo português<sup>46</sup>. A partir de 1948, o seu apoio pleno ao surrealismo toma a forma de participações activas na elaboração dos documentos referentes à exposição do Grupo Surrealista de Lisboa (em 1949, na

---

*movimento neo-realista, 1933-1945*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 1996; António Pedro Pita, *Conflito e unidade no neo-realismo português. Arqueologia de uma problemática*, Porto, Campo das Letras, 2002.

<sup>45</sup> As relações conflituosas entre os partidários do neo-realismo e do surrealismo (e, dentro deste, das suas duas facções), bem como a emergência do espírito surrealista no ambiente de oposição ideológica ao regime e no contexto das Exposições Gerais de Artes Plásticas, estão bem documentadas e foram já alvo de diversas sistematizações, pelo que nos escusamos a percorrer de novo as respectivas actividades e os argumentos esgrimidos por ambas as partes. Por sua vez, ambos os movimentos foram também já objecto de monografias próprias, em vários casos oriundas do campo dos estudos literários. Ver, a propósito: José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, op. cit., p. 349-395; Adelaide Ginga Tchen, *A aventura surrealista. O movimento em Portugal do casulo à transfiguração*, Lisboa, Edições Colibri, 2001, p. 160-168; Maria de Fátima Marinho, *O surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 9-302; *Um tempo e um lugar. Dos anos quarenta aos anos sessenta, dez Exposições Gerais de Artes Plásticas*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2005; *Batalha pelo conteúdo. Exposição documental. Movimento neo-realista português*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2007.

<sup>46</sup> José-Augusto França, «Portinari. A exposição na Galeria Charpentier», *Horizonte, Jornal de Arte*, nº 3, Lisboa, 1-15 Dez. 1946; «Da realidade, do seu objecto, e ainda do seu acordo», *Horizonte, Jornal de Arte*, nº 9, Lisboa, 15-30 Abr. 1947; «Na 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas. Encruzilhada surrealista», *Horizonte, Jornal de Arte*, nº 11-12, Lisboa, 1-15 Jun. 1947. As colaborações de França com o jornal *Horizonte* são (com a excepção de uma notícia panorâmica publicada em 1945 no *Diário de Luanda*) os primeiros artigos sobre artes plásticas publicados pelo historiador, o qual, escrevendo na imprensa desde 1937, se dedicava sobretudo à literatura e ao cinema. *Exposição da doação de arquivos e documentos sobre arte contemporânea e obras publicadas em volumes periódicos e catálogos*, por José-Augusto França, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Departamento de Documentação e Pesquisa, 1992.



qual é também expositor)<sup>47</sup> e, ao longo das décadas seguintes, terá diversas oportunidades para regressar a essas propostas plásticas e aos seus protagonistas, desde logo em 1958, quando publica *Da pintura surrealista*<sup>48</sup>, onde inclui o «Aviso ao público por causa dos críticos e vice-versa. Prefácio do catálogo da Exposição Surrealista de 1949», por si escrito<sup>49</sup>.

Ao longo dos anos em que França foi enriquecendo e diversificando o aparato conceptual das suas análises, a relevância do surrealismo no seu pensamento manteve-se invariável. O autor estruturou a sua defesa pelo atribuir-lhe um estatuto de ponto nodal em redor do qual giram os dois outros acontecimentos que, para si, caracterizam a modernidade artística portuguesa: o futurismo, anterior, e a abstracção, posterior. Entre o surrealismo e o futurismo estabelece-se, sobretudo, uma partilha de atitude crítica e de posicionamento sócio-artístico:

«Com o tempo, o surrealismo tornava-se elemento de informação da história da arte portuguesa, já sem discussão. [...]

Tal como o futurismo, também dificilmente absorvido no plano teórico e no plano da criação consciente, trinta anos atrás, o surrealismo impôs-se como um facto cultural algo emblemático – e ambas as situações se ligaram, por afinidade de vanguarda, e de marginalidade na vida nacional.»<sup>50</sup>

Entre o surrealismo e a abstracção o autor definiu uma relação de necessidade baseada na ideia de evolução plástica:

---

<sup>47</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, op. cit., p. 382 e 392-393; Adelaide Ginga Tchen, *A aventura surrealista. O movimento em Portugal do casulo à transfiguração*, op. cit., p. 160-168.

<sup>48</sup> José-Augusto França, *Da pintura surrealista*, separata da revista *Arquitectura*, Lisboa, 1958. Anos depois, em 1966, França dedica uma monografia especificamente ao caso surrealista português: José-Augusto França, *A pintura surrealista em Portugal*, Lisboa, Artis, 1966. Ver ainda o artigo comemorativo dos vinte anos da Exposição Surrealista: José-Augusto França, «A exposição surrealista de 1959 [sic]», *Colóquio Artes e Letras*, nº 53, Lisboa, Abr. 1969, p. 16-25.

<sup>49</sup> Para uma breve panorâmica das primeiras décadas do percurso teórico e crítico de França, ver Miguel Real, «José-Augusto França, a década de 50 e as *Córnio*», *Unicórnio, etc. Mostra documental*, Lisboa, Ministério da Cultura, Biblioteca Nacional, 2006, p. 25-26.

<sup>50</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, op. cit., p. 394-395.

«Porta aberta para a modernidade e para a Europa, o surrealismo, com as propostas da sua estética e com a apresentação de alguns dos primeiros quadros não-figurativos entre nós, teve na pintura portuguesa as graves e definitivas consequências que os historiadores saberão verificar.»<sup>51</sup>

Na verdade, e não obstante ser no surrealismo que encontramos a verve mais militante de França, o interesse pela abstracção, entendida enquanto «não-figuração»<sup>52</sup>, manifesta-se mais cedo no pensamento do autor e beneficia de um maior aprofundamento especulativo aberto à conjuntura internacional, nomeadamente no ensaio sobre a *Situação da pintura ocidental*, dado à estampa em 1959<sup>53</sup>. A abstracção é mesmo, em boa medida, o factor da arte portuguesa que, a partir de finais da década de 1950, melhor reforça, em retrospectiva, a necessidade cultural do surrealismo de finais dos anos de 1940 e da década seguinte<sup>54</sup>, como França defende logo em 1958, no excerto supracitado. Ao mesmo tempo que confere um estatuto consequente às experiências abstractas na arte portuguesa, o surrealismo detém ainda o papel fulcral de consolidar o passado. A perspectiva do autor é que o surrealismo tornou-se «elemento de informação da história da arte portuguesa» pelo seu carácter de *vanguarda* e por ter estabelecido um nexó relacional entre um passado (o futurismo português, mítico e inacabado, dos anos 1910) e um futuro (a abstracção em contexto de novos fluxos migratórios de bolseiros a partir de 1957<sup>55</sup>). É esta situação que, a partir de finais da década de 1950, traz uma «dimensão semântica» de base «dialogal» para a arte produzida entre nós na sua relação com os exemplos captados no estrangeiro (leia-se: Paris), promovendo uma inédita «temporalidade» (uma

---

<sup>51</sup> José-Augusto França, *Da pintura surrealista*, *op. cit.*, [p. 16].

<sup>52</sup> José-Augusto França, *idem*, [p. 16].

<sup>53</sup> José-Augusto França, *Situação da pintura ocidental*, Lisboa, Ática, 1959.

<sup>54</sup> O desfasamento temporal da emergência de agrupamentos surrealistas em Portugal, que só acontece a partir de 1947, é desvalorizado pelo próprio França, que prefere antes evidenciar a sua coincidência com o novo impulso dado ao movimento pela Exposição Internacional do Surrealismo, organizada nesse mesmo ano por Breton e Duchamp na Galerie Maeght, em Paris. José-Augusto França, *Da pintura surrealista*, *op. cit.*, [p. 15].

<sup>55</sup> Ano em que a Fundação Calouste Gulbenkian inicia um programa regular de concessão de bolsas de estudo no estrangeiro, através do (entretanto extinto) Serviço de Belas-Artes. A documentação associada a este programa deu origem a um projecto expositivo coincidente com o cinquentenário da Fundação e da autoria de Raquel Henriques da Silva, Ana Filipa Candeias e Ana Ruivo: *50 anos de arte portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

pertença à própria época) para o contexto artístico português que supera enfim a sua tradicional ausência de «“durée” estética»<sup>56</sup>.

Todas estas ideias, que surgem sintetizadas em 1974, germinaram no decurso da década de 1950. A ligação do surrealismo ao grupo do *Orpheu* vinha já, pelo menos, desde 1952<sup>57</sup> e repetia, na prática, um mesmo arco genealógico, de carácter *moderno*, que já antes vimos ter sido efectuado pelos presencistas, a partir de 1927, e os Independentes, em 1930. O problema da ausência de «“durée” estética» estava, também ele, definido desde 1958 num artigo sobre a impossibilidade de os artistas portugueses «trabalhar[em] em condições de continuidade e de boa informação»<sup>58</sup>. Esta questão ligava-se, por sua vez, ao “atraso” e “provincianismo português” abordados nas revistas “Córnio” (de que França foi fundador e editor), em particular no seu último número, *Pentacórnio*, de Dezembro de 1956. Aí, através do inquérito «Para um conceito actual de modernidade», analisavam-se criticamente os particularismos da cultura portuguesa e fazia-se depender a sua muito necessitada actualidade de um integração nos «ritmos» evolutivos da própria cultura europeia<sup>59</sup>.

Os argumentos de França são da maior importância na medida em que produzem um *facto histórico*, cuja eficácia se verifica no modo como se impôs nas diversas leituras<sup>60</sup>, oriundas da literatura e da história, que sobre o movimento foram sendo feitas ao longo dos anos: o surrealismo enquanto ponto charneira na arte portuguesa. Como viu Catarina Crua, este «trabalho de legitimação histórica e estética do advento do surrealismo» conferiu-lhe uma «relevância que suplanta a efectiva efemeridade do grupo»<sup>61</sup>.

---

<sup>56</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, *op. cit.*, p. 516 e 526-527.

<sup>57</sup> Catarina Anselmo Crua, *Revistas Córnio. Modernidade e discurso crítico na cultura portuguesa da primeira metade do século XX*, Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011, p. 36.

<sup>58</sup> José-Augusto França, «A lei do eterno recomeço», *Da pintura portuguesa*, Lisboa, Ática, 1960, p. 31-35. [Artigo publicado originalmente no *Diário Popular*, Lisboa, 20 Mar. 1958.]

<sup>59</sup> Catarina Anselmo Crua, *Revistas Córnio. op. cit.*, p. 58-59.

<sup>60</sup> Fernando Guimarães, *Simbolismo, modernismo e vanguardas* [1982], 3ª edição revista, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, p. 153; Adelaide Ginga Tchen, *A aventura surrealista.*, *op. cit.*, p. 144. É esse também o sentido implícito nas primeiras páginas da monografia de Maria de Fátima Marinho, *O surrealismo em Portugal*, *op. cit.*, p. 11-12, bem nos desenvolvimentos teóricos subjacentes à grande exposição que sobre o movimento foi organizada em 2001: María Jesús Ávila, «Do Neo-realismo para o Surrealismo», *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*, Lisboa, Museu do Chiado, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2001, p. 55.

<sup>61</sup> Catarina Anselmo Crua, *Revistas Córnio. op. cit.*, p. 36.

Do mesmo modo, podemos acrescentar que esta valorização cumpre também a sua parte na invisibilidade a que os escritos de artista são remetidos na obra de França sobre o século XX. É preciso invocar novamente a articulação, reconhecida pelos historiadores abordados no capítulo anterior, entre teoria estética e produção plástica, bem como o modo como o próprio França expandiu as suas consequências analíticas para a aferição do vigor da cultura visual de um dado momento histórico, para se compreender melhor de que forma a ausência de especulação estética entre os surrealistas portugueses em nada limitou a defesa do seu valor artístico:

«Ao numeroso e variado grupo de artistas que vimos ligar-se com diversos empenhos ao movimento surrealista não correspondeu [...] um interesse teórico semelhante, e pouquíssimos foram os textos que o surrealismo inspirou, no domínio da estética ou da sociologia da arte.»<sup>62</sup>

A ilação passível de se retirar destas ideias é que a ausência de teoria estética em nada obstou a que o surrealismo fosse capaz de se assumir como movimento de *vanguarda* que reatou, em Portugal, com um sentido de modernidade capaz de projectar um futuro acertado em relação à cultura do seu tempo. Seguindo o ponto de vista de França, se o surrealismo foi capaz de ser *vanguarda* sem se rodear da escrita programática e do aparato conceptual característicos dos movimentos modernos, então não haveria sequer que reconhecer uma capacidade reflexiva e inquiridora noutros movimentos artísticos que, tendo sido contemporâneos do surrealismo, foram perspectivados pelo historiador como “menores” porque incapazes de apontar caminhos à arte por vir. Diga-se que este argumento não é realmente formulado em parte alguma de *A arte em Portugal do século XX* ou outros trabalhos de França que tenhamos consultado. Mas é ele que age, invisível e em silêncio, dentro de um quadro interpretativo que ignorou a existência de reflexões e conceptualizações por parte dos artistas, escritores e intelectuais<sup>63</sup> ligados ao outro grande grupo que, na época do

---

<sup>62</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, *op. cit.*, p. 392. Devemos ler este excerto como estendendo-se ao próprio França que, como já vimos, direccionou os seus esforços de especulação ensaística e teórica para os problemas associados à abstracção – o teor da afirmação revela o historiador consciente da insuficiência conceptual das suas próprias ideias sobre o surrealismo.

<sup>63</sup> Com a excepção de Mário Dionísio que, em rigor, é entendido por França apenas como «poeta, romancista, ensaísta e crítico», e não como artista plástico. José-Augusto França, *idem*, p. 370 e seguintes.

surrealismo, funcionou como seu reverso de medalha, o neo-realismo – e mesmo, *para lá* do âmbito deste, todos os que se preocuparam com questões ligadas à figuração e a outras expressões artísticas além da pintura em sentido estrito.

É isso que sugerem as páginas que França dedica às problemáticas estéticas em causa no ideário neo-realista. As influências mais imediatas radicadas aos muralistas mexicanos, o empenho na definição de uma base ideológica e historicamente determinada para a arte, as severas críticas que o movimento dirige ao formalismo pictórico de raiz francesa, e os momentos de maior visibilidade que foram as Exposições Gerais de Artes Plásticas ficam-se, no seu texto<sup>64</sup>, por uma enunciação descritiva que cinge o pensamento artístico neo-realista a um conjunto de noções e acções atribuídas genericamente ao colectivo de artistas simpatizantes com o movimento, que nunca é particularizado em qualquer entendimento individualizado da questão e que suprime apreciações de teor *plástico* sobre as obras eleitas como de referência.

O que está em causa nesta subalternização dos escritos de artista, que vai ao ponto de o autor definir a existência de um *vanguarda sem produção escrita e teórica*, é uma questão mais profunda do que a simples adesão intelectual a uma ou outra corrente plástica. Ela assenta numa teoria estética específica, a de um formalismo pictórico que ganha terreno no pensamento artístico europeu desde o início do século XX<sup>65</sup> e que se baseia num duplo movimento que expurga das obras de arte todos os factores que não os estritamente visuais, ao mesmo tempo que retém nelas, *neutralizando-os* em problemas pictóricos no interior da pintura (e, em muito menor grau, da escultura), os valores emancipatórios que definiram os projectos vanguardistas de início do século. Nas mãos de França, esta teoria sofre um terceiro movimento, o de uma estranha deslocação que, mantendo esses ideais emancipatórios (plásticos e culturais) no estrito campo visual, os transfere para um ambiente sociopolítico em que a arte moderna mais “avançada” se colocava em oposição ao regime político mas, ao mesmo tempo, evitava uma crítica de contornos ideológicos directos.

---

<sup>64</sup> José-Augusto França, *ibidem*, p. 349-373.

<sup>65</sup> Nomeadamente através das obras de Roger Fry e Clive Bell. Deniz Tekiner, «Formalist art criticism and the politics of meaning», *Social Justice*, San Francisco, Vol. XXXIII, no. 2, 2006, p. 31.

Um bom exemplo de onde podemos aprofundar a teoria estética de José-Augusto França é o seu livro *Situação da pintura ocidental*, que compila, entre outros, os artigos com o mesmo título que, durante a Primavera e o Verão de 1957, o autor publicou no jornal *Diário de Notícias*. Trata-se, como o nome indica, da análise de uma situação artística ampla (a pintura ocidental, e não apenas a portuguesa) que, detendo-se sobre a arte do presente em que escreve, faz um constante contraponto com aquela produzida anteriormente. As ideias expressas definem uma produção e vivência da arte nos anos de 1950 sob o signo da crise e são apoiadas por alguns termos que explicam o que está em causa: «mitologismo», «invenção», «espaço ambíguo», «desacordo», entre outros. Com estes termos, França descreve a falência do carácter representativo da arte, no qual esta detinha «um papel social como detector mitológico»<sup>66</sup>, quer dizer, transmissor por excelência de um conjunto de normas morais, geradoras de um «acordo social» aos quais um colectivo (social, cultural, religioso...) se «subordina[va]». A perda da função «mitologista» da arte corresponde, segundo o autor, a um trajecto que se inicia com a intelectualização construtiva do olhar que, entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX, vai deixando de assentar em relações de semelhança entre as imagens e o mundo, e que desemboca, em plena digestão traumática do «terror» da II Guerra Mundial (1939-1945), na incapacidade do homem em encontrar uma imagem de si no espaço projectivo da arte. Nas suas palavras,

«O descrédito do sistema de mitos, por sua desactualização, desajustamento, incapacidade, impossibilidade, gera uma angústia que se exaspera ou tenta adormecer numa indiferença fenomenológica que se justifica, sem chegar a esconder uma má consciência que a persegue.

[...] deixemos então observado que as artes, não imagéticas por falta de objecto acreditável, o “não-figurativismo” e o “abstraccionismo”, resultam sociologicamente duma crise mitológica.»<sup>67</sup>

É esta crise mitológica que está na origem da miríade de pequenos «*mitos de desacordo*» (os “ismos” da arte moderna) que, longe de gerarem consenso, se baseiam

---

<sup>66</sup> José-Augusto França, *Situação da pintura ocidental*, op. cit., p. 31.

<sup>67</sup> José-Augusto França, *idem*, p. 30.

na «revolta»<sup>68</sup>. É também ela que, pela desintegração da relação sujeito-objecto, favorece uma arte em que a «invenção» substituiu a representação:

«Terminada (ou interrompida) a sua função mitológica, impossibilitada ela, a arte continua a acontecer. E vivamente acontece, conforme interesses de invenção e de imaginação atentos às suas possibilidades, a uma evolução dos seus próprios problemas, a uma espécie de desenvolvimento biológico que lhe é próprio [...].

[...] À beleza “adhaerens” sucedeu kantianamente a beleza “vaga”, ao impulso empático da teoria de Worringer, o impulso abstracto. Deixando-se de falar de representação e de imagem, é de pintura que passou a falar-se. E a imaginação que agia poeticamente na captação do universo mitológico, ainda que disfarçada no mais humilde realismo, reduziu-se ao comércio das formas, passou a ser entendida só como imaginação plástica, a isso tem limitado os seus poderes.»<sup>69</sup>

Segundo França, nos tempos de «crise» que se vivem, o único «mitologismo» possível é, em rigor, um «ultra-mitologismo», dado que auto-referencial, onde a imagem centrada em si mesma, carente de conexão com o mundo, se desfaz num «espaço ambíguo» onde já não existe a relação figura-fundo, ou sujeito-objecto e pode, por isso, desenvolver-se numa liberdade imaginante e plena. São estes conceitos que enformam as definições que o autor oferece da abstracção do pós-guerra, nas variantes “abstracção geométrica” e “não-figuração” (ou informalismo gestual), em si definidoras de um contexto artístico onde a figura deixou de ser possível na medida em que deixou de ser *imagem de* e passou a ser, unicamente e apenas, *pintura*, quer dizer, um universo autónomo e paralelo ao mundo propriamente dito, e sem comunicação com este. O lugar central da pintura na verificação da ausência de mitos é a forma de o autor se referir à sua capacidade *ímpar* para problematizar temas, essenciais à contemporaneidade, como o da falência do regime tradicional das imagens:

---

<sup>68</sup> José-Augusto França, *ibidem*, p. 29.

<sup>69</sup> José-Augusto França, *ibidem*, p. 33 e 37.

«Eis-nos num mundo sem existência mitológica, e de cujo gosto nos encontramos arredados. E é a pintura que está a verificar este estado, tal como, no passado, verificou o estado oposto.»<sup>70</sup>

Estas noções do autor caracterizam uma teoria da arte construída com contributos do existencialismo negativista do pós-guerra, da psicologia da forma (a teoria da *Gestalt*, na base da ideia do “espaço ambíguo”) e da psicanálise freudiana, e servem modelos plásticos de origem francesa ligados à abstracção (geométrica ou lírica), a qual, no caso português, se liga por herança ao surrealismo. Em termos mais gerais, é importante referir que o formalismo, em que as suas ideias também entroncam, tem vindo a ser revisto como a mais poderosa narrativa artística do século XX<sup>71</sup>. Enquanto a sua origem se pode localizar no juízo estético desinteressado kantiano<sup>72</sup> e o seu ponto de chegada na autocritica modernista aos métodos específicos a cada disciplina artística (tal como definida por Clement Greenberg na sua formulação mais acabada em 1960<sup>73</sup>), ele é também um ponto culminante da noção oitocentista da “arte pela arte”, autonomizada de referências exteriores a si mesma, explorando ludicamente e com um sentido teleológico as suas possibilidades de expressão numa «espécie de desenvolvimento biológico que lhe é próprio»<sup>74</sup>.

Este interesse pela optimização expressiva das formas, sem qualquer referência ao carácter ideológico ou emocional que lhe subjaz é, em rigor, um exacerbamento das condições técnicas de execução artística que prolonga, na realidade, modelos clássicos de apreciação estética dependentes da *inutilidade prática*

---

<sup>70</sup> José-Augusto França, *ibidem*, p. 21.

<sup>71</sup> Nomeadamente por Donald Preziosi, *Rethinking art history. Meditations on a coy science*, New Haven, London, Yale University Press, 1989; Hans Belting, *Art history after modernism* [1995], Chicago, London, The University of Chicago Press, 2003.

<sup>72</sup> Sobre o modo como a teoria crítica modernista absorveu o *desinteresse* kantiano sob a forma da *sinceridade* do artista no acto de pintar, garantindo à obra uma *pureza* e uma *liberdade* conferidoras de um sentido clássico passível de a integrar na narrativa histórica da evolução da arte, ver Arthur C. Danto, «Master narratives and critical principles», *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 52-54.

<sup>73</sup> Clement Greenberg, «Modernist painting», *The collected essays and criticism*, Vol. IV, “Modernism with a vengeance, 1957-1969”, ed. John O’Brian, Chicago, London, The University Press of Chicago, 1993, p. 85-93.

<sup>74</sup> José-Augusto França, *Situação da pintura ocidental, op. cit.*, p. 33.



da arte<sup>75</sup>. É este essencialismo plástico e formal, que apenas admite a teoria enquanto *prática reflectida* (realizada dentro da obra), que coloca problemas ao entendimento da função e dos *conteúdos* da noção geral de “escrito de artista”. Através dele, os escritos de artista (quando existem) transformam-se numa redundância e, mesmo, numa impossibilidade em face da hipotética pesquisa exclusivamente visual que assiste não só à produção das obras de arte mas também à sua experiência estética. Veja-se, a propósito, o seguinte comentário de Greenberg:

«[...] os actuais mestres da Escola de Paris – de Matisse, Bonnard e Maillol a Picasso, Braque e Miró – não escreveram muito sobre arte, nada que se comparece com os alemães, holandeses e russos seus contemporâneos. Tendem a confinar-se a pequenas declarações e entrevistas, e talvez uma conferência aqui e ali. Talvez seja porque estes artistas, que no seu trabalho reduziram, como mais ninguém, a arte aos seus elementos essenciais, compreenderam melhor a impossibilidade de discutir a sua arte através das palavras.»<sup>76</sup>

Esta compreensão do escrito de artista como inexistente ou inconsequente assenta numa distorção grosseira que apenas inclui na história do modernismo as práticas artísticas associadas à Escola de Paris e, como Greenberg defende noutro lugar, ao expressionismo abstracto enquanto herdeiro legítimo daquela. São também estas tendências artísticas que estão na mente do autor quando diz que os «objectivos imediatos dos modernistas foram [...] pessoais antes de qualquer outra coisa»<sup>77</sup>, noção que abre caminho para a valorização do subjectivismo incomunicável que, por um lado e mais uma vez, reitera a ideia da insuficiência da palavra, e que, por outro lado,

---

<sup>75</sup> Revertida depois para uma crítica de arte ajuizando acerca da “boa” ou da “má” arte pela sua conformidade com critérios associados ao belo. Arthur C. Danto, «From aesthetics to art criticism», *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, op. cit., p. 81-83.

<sup>76</sup> «[...] the present-day masters of the School of Paris – from Matisse, Bonnard, and Maillol through Picasso and Braque to Miró – have not written very much about art, not nearly so much as their German, Dutch, and Russian contemporaries. They tend to confine themselves to short statements and interviews, with perhaps a lecture now and then. It may be that these artists, who in their practice have boiled art down to its essential elements as no others have, realize best the impossibility of putting the point of their art into words.» [Tradução nossa.] Clement Greenberg, «What the artist writes about: review of ‘Artists on art: from the XIV to the XX century’, edited by Robert Goldwater and Marco Treves», *The collected essays and criticism*, Vol. II, “Arrogant purpose, 1945-1949”, ed. John O’Brian, Chicago, London, The University Press of Chicago, 1986, p. 76.

<sup>77</sup> Clement Greenberg, «Modernist painting», *The collected essays and criticism*, Vol. IV, “Modernism with a vengeance, 1957-1969”, op. cit., p. 91.

está na base da cultura de «adoração do objecto» artístico que confere estatuto e poder a quem domina a sua linguagem visual<sup>78</sup>.

Assim se excluiu todo um leque de práticas mais ou menos experimentais, autoproclamando-se ou não como sendo de “vanguarda”, que não tiveram lugar no discurso formalista por se construírem em oposição (ou, pelo menos, em indiferença) à especificidade dos meios central à teoria modernista. É o caso, entre outros, dos “alemães”, “holandeses” e “russos” mencionados por Greenberg (e, já agora, de alguns “franceses”...), empenhados em projectos artísticos paradigmáticos como as actividades derrisórias dadaístas, as pulsões subliminares dos objectos e dos filmes surrealistas, os *ready-mades* indiferentemente estéticos de Marcel Duchamp, os projectos neoplasticistas de fusão da arte com a arquitectura, as produções pluridisciplinares da Bauhaus, ou o ideal de uma nova sociedade no construtivismo russo. Em todos estes exemplos, em vez da expansão *ad infinitum* das possibilidades técnicas das disciplinas artísticas e da substituição do ideal clássico de representação por uma autonomia pictórica empenhada em imaginar mundos “outros”, verifica-se, antes, a intenção de retirar imanência à arte e situá-la num essencialidade pragmática (o que é, para que serve) que explora as suas modalidades de constituição materiais, discursivas, simbólicas (ou todas ao mesmo tempo), e sempre numa relação (de diálogo ou de confronto), com as possibilidades técnicas, sociais e culturais da realidade que a circunda. Outro aspecto muito interessante destes casos é que todos eles integram vários autores, entre artistas, arquitectos, etc., empenhados numa *escrita da arte*, quer dizer, interessados em aprofundar os aspectos conceptuais das suas práticas, tanto com intuítos exploratórios como de divulgação<sup>79</sup>.

Ao carácter *indisciplinado* deste tipo de manifestações artísticas chamou José-Augusto França «arte de protesto» e de «revolta». Os termos, por si só, empurram os experimentalismos para uma situação de marginalidade no mundo da arte *e sobretudo* no pensamento do autor, mais ocupado com as tradicionais pintura, escultura e arquitectura. Os materiais e acções (e os escritos...) a elas exógenos detiveram sempre,

<sup>78</sup> Deniz Tekiner, «Formalist art criticism and the politics of meaning», *op. cit.*, p. 31-32.

<sup>79</sup> Um dos primeiros, senão mesmo o primeiro crítico de arte interessado em salientar a vertente escrita dos artistas experimentais das primeiras décadas do século XX foi Lawrence Alloway, que em 1974 dedica dois artigos ao assunto a partir da constatação de que «a crítica de arte formalista resiste ao uso das declarações dos artistas» porque a variedade destas coaduna-se mal com uma ideia da «arte “modernista” enquanto linha evolutiva». Lawrence Alloway, «Artists as writers, part one: inside information», *Artforum*, New York, Mar. 1974, p. 30-35; e «Artists as writers, part two: the realm of language», *Artforum*, New York, Apr. 1974, p. 30-35.

para si, uma componente crítica irresolúvel porque não enquadrável numa pesquisa dos meios e, por isso, uma inequívoca carga negativa que se manifesta, desde logo, na recusa de França em atribuir-lhes um nome próprio: para si, tratar-se-á, sempre, de uma «anti-pintura»<sup>80</sup> que, na prática, não serve para o questionamento da imagem que a «pintura-pintura», pelo contrário e quando superada a sua fase de «crise», poderá realizar.

A teoria estética de França, no entanto, tem variantes sensíveis em relação ao formalismo mais canónico que dominou a época, e liga-se ao ambiente social em que puderam ser enquadradas as análises do desenvolvimento dos aspectos essencialistas da arte. A diferença mais notória de todas é que Greenberg, como já foi visto antes de nós, pugnou por uma arte *abstráida* da realidade como meio para o pensamento crítico individual evitar ser assimilado pela cultura de massas burguesa (pelo *kitsch*) em expansão na economia norte-americana, acabando no entanto com isso por diluir a capacidade expressiva e existencial das obras de arte numa reificação apta a ser absorvida pelas lógicas de mercado<sup>81</sup>. No caso do historiador português, o lastro formalista inerente ao carácter “evolutivo” da arte não pôde ser dissociado de dois aspectos: em primeiro lugar, da oposição ao regime que, no pós-guerra, caracterizou todas as facções modernas da arte; em segundo lugar, de um contexto em que os efeitos devastadores da guerra no território europeu (mesmo que não afectando fisicamente Portugal), ao expor a barbárie contida no interior da sua civilização multissecular, colocou o problema real da reconstrução material e cultural do continente e, no campo da arte, introduziu o problema de «o que pintar e como fazê-lo»<sup>82</sup>.

A esta questão liga-se a perspectiva oriunda da sociologia da arte que França, a partir dos anos de 1960, reverte para as suas investigações históricas. Aqui devemos ressaltar que, se os seus objectos de pesquisa passam de uma micro-dimensão (a obra de arte) para um contexto geral (a «história artística»), é ainda a sua visão formalista, construída ao longo da década de 1950, que está por detrás da valorização ou

---

<sup>80</sup> José-Augusto França, «Sobre a “anti-pintura”», *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, n.º 22, Lisboa, Fev. 1963.

<sup>81</sup> Deniz Tekiner, «Formalist art criticism and the politics of meaning», *op. cit.*, p. 33 e 39.

<sup>82</sup> Javier Maderuelo, «Lirismos y vehemencias. La soledad existencial», *Sucinta historia del arte contemporáneo europeo*, Heras, Ediciones La Bahia, 2012, p. 53. Sobre as consequências da II Guerra Mundial na arte europeia, ver ainda o capítulo «Los efectos de la guerra», *idem*, p. 17-47.

depreciação das produções individuais dos artistas<sup>83</sup>. Mas, entre os dois métodos de abordagem às práticas artísticas, a incongruência é mais ou menos evidente: do lado da sociologia da arte, verifica-se uma análise dos objectos artísticos que os entende como problemas técnicos, formais e perceptivos participantes dos contextos de que fazem parte<sup>84</sup>, enquanto que do lado da teoria da arte formalista, a produção artística é tão mais consequente quanto menos dependente dos dados concretos da realidade e mais isolada num devir da própria obra apenas em comunicação com os universos subjectivos dos seus criadores.

Nos argumentos que estruturam o seu pensamento, a resolução deste impasse resolve-se por José-Augusto França nunca ter abandonado a sua convicção, formulada ainda antes de ter abraçado os estudos de sociologia da arte em Paris, acerca de um contorno ético para a arte que implica uma ligação com a vida de carácter *moral*. Como não poderia deixar de ser, e mantendo-se fiel às convicções do início do seu percurso, é no surrealismo – a ele voltamos – que o autor verifica esta situação:

«O surrealismo [...], afirmando a síntese dialéctica real-imaginário, a totalidade racional-irracional, a unidade antimetafísica da vida, visa essencialmente uma moral, manifestada já pela libertação psicológica em que se exprime.»<sup>85</sup>

Na sua análise do contexto artístico português do pós-guerra, ao indesejado partido ideológico tomado pelos neo-realistas, particularizado em excesso em torno das realidades sociais que se pretendiam expor, José-Augusto França atribui ao surrealismo um processo de abstracção da realidade por via de um imaginário cuja função libertadora *universaliza* os dados dessa mesma realidade. Surrealismo e abstracção, ambos no seu alheamento do mundo tangível e na sua vocação para universalizar as sensações subjectivas, preparam enfim a superação do «ultramitologismo» vigente (a estética auto-referencial) pela criação das bases de um

---

<sup>83</sup> Como já vimos, por exemplo, em relação aos seus comentários ao surrealismo português, que pouco ou nada se alteram no decurso dos anos.

<sup>84</sup> Tal é o entendimento da sociologia da arte segundo Pierre Francastel, o grande mentor de José-Augusto França em Paris, a partir de 1959 e quando este aí preparava a sua primeira tese de doutoramento sobre a Lisboa pombalina. Pierre Francastel, «Para una sociología del arte: ¿Método o problemática?», *Sociología del arte*, Madrid, Emecé Editores, 1981, p. 19 e 21-22.

<sup>85</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, op. cit., p. 393. As auto-citações que o autor recupera são do seu livro publicado em 1949, *Balanço das actividades surrealistas em Portugal*.

novo mitologismo que virá repor as coordenadas morais do «acordo social» que já antes referimos.

É neste ponto que uma análise ao pensamento estético de França, na sua curiosa mistura de elementos formalistas e sociais, focado simultaneamente em questões plásticas da obra e nas suas possibilidades contextuais de emergência, não poderia deixar de parte aquela que é, porventura, a maior influência de todas nos seus pensamentos sobre a história da arte portuguesa: Almada Negreiros ou, para sermos mais assertivos, a teoria estética veiculada pelos seus *escritos*.

#### **II.4. Almada Negreiros**

Almada Negreiros é o único artista a cujos escritos França atribui um estatuto autoral inequívoco. Em 1974, quatro anos após a morte de Almada, o historiador dedicou-lhe uma monografia<sup>86</sup>, boa parte da qual esteve na base dos três capítulos autónomos (um por cada parte do livro) sobre o artista que surgiram em *A arte em Portugal no século XX*. Um dos grandes argumentos defendidos nesta obra, em particular nas suas considerações finais, é o entendimento de Almada como tendo cumprido o projecto de actualização identitária do modernismo português, com isto reiterando a percepção geral da sua importância e da sua capacidade, inédita entre nós, de percorrer por inteiro o tempo da lenta afirmação da arte moderna no país.

O olhar de França incide tanto sobre a obra plástica de Almada como sobre os escritos que, em grande profusão por entre manifestos, ensaios, conferências, poemas, contos e novelas, foram constantes no percurso deste autor multifacetado. Um dos primeiros problemas que encontramos na abordagem do historiador é que em nenhum momento nos é dado qualquer indício de que tenha havido uma interrogação acerca das funções e caracteres específicos das diversas tipologias de escritos que integram o corpo literário do artista, tal como não parece ter sido problematizada a relação que texto e imagem estabelecem entre si a partir dos diferentes meios que os suportam.

---

<sup>86</sup> Mais tarde reunida em volume único a uma outra, sobre Amadeo de Souza-Cardoso, publicada em 1956. José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força & Almada Negreiros, o português sem mestre*, Venda Nova, Bertrand Editores, 1983.

Nem tal parece ser necessário, dado que, em rigor e através da pena de França, textos e obras espelham-se mutuamente num âmbito poético que dispensa um inquérito crítico e independente à presença do texto:

«A carreira de criador de Almada Negreiros define-se em vários planos dentro duma mesma categoria poética [...]. [Obras e textos] pontuam uma actividade riquíssima, mutuamente se explicando – o que diz, aquilo que desenha; o que pinta, aquilo que escreve. Em Almada, nunca o desenho ilustra ideias que tenha tido, nem o que escreve comenta o que tenha desenhado. São duas actividades não paralelas mas unas [...].»<sup>87</sup>

Anos mais tarde, é esta noção dos escritos de artista que o faz afirmar que, enquanto a «poética» é a «reflexão ou [a] teoria de produção sensível da própria obra», a estética é a «reflexão sobre o consumo sensível da criação artística»<sup>88</sup>, com isto operando uma distinção bem clara das duas competências a partir dos seus agentes: aos artistas cabe a poesia; aos restantes, a estética. O recurso aos escritos de Almada, na perspectiva da assunção de uma qualidade poética que extravasa da obra de arte plástica para o texto, ganhando o seu sentido nesse mesmo movimento, deixa claro que, para França, os textos produzidos pelos artistas não têm autonomia discursiva e estão sempre demasiado dependentes das respectivas obras para poderem configurar um pensamento estético pertinente para as reflexões sobre a arte, as suas modalidades de elaboração e o seu papel nas sociedades de que faz parte.

O historiador não está sozinho neste tipo de convicção e talvez seja por isso que a larga maioria dos estudos sobre a produção escrita de Almada tem-se focado nos períodos em que a relação entre as obras e os textos são mais evidentes: um primeiro, que percorre os seus primeiros anos de actividade até sensivelmente 1925, e onde o texto é obra (romance, poesia ou manifesto) como acontece com *Cena do ódio* (1915), *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX* (1917), *Histoire du Portugal par coeur* (1921, escrito no regresso de Paris, onde esteve desde 1919),

---

<sup>87</sup> José-Augusto França, *idem*, p. 162.

<sup>88</sup> Esta ideia é defendida a partir de uma declaração de Nadir Afonso contida num dos vários ensaios que, ao longo dos anos, publicou, e onde afirma que «A estética não é assunto ou problema (“affaire”) de escritores mas daqueles que trabalham pacientemente as formas.», José-Augusto França, «Nadir Afonso, “Le sens de l’art”», *Colóquio Artes e Letras*, nº 61, Lisboa, Jun. 1984, p. 69.

*Nome de guerra* (1925); e um segundo que corresponde já à maturidade do artista e que se inicia em meados da década de 1940, e onde se contam textos, entrevistas e conferências directamente referidos a pesquisas teóricas e geométricas indispensáveis para a compreensão da sua obra pictórica, como *Descobri a personalidade de Homero* (1944), *Mito-Alegoria-Símbolo* (1948) ou as entrevistas ao *Diário de Notícias* (1960), dando conta dos seus estudos sobre os painéis de São Vicente.

Entre estes dois períodos costuma ser mencionado muito de passagem um outro, referente a ensaios e conferências realizados entre 1926-1936, desde logo *Direcção única* (1932, depois de uma estadia em Madrid desde 1927) e os vários artigos de *Sudoeste* (a revista por si escrita e editada em três números em 1935), mas também «Modernismo» (1926), «Arte e artistas» (1933), «Mensagem estética. Os artistas raridade de excepção e outras palavras alto e bom som» (1935), e «Os fundadores da Idade-Nova» (1936). Estes contam-se entre os textos de Almada com um carácter ensaístico mais vincado (mesmo quando produzidos para contextos comemorativos), e giram em torno de questões como o estatuto do artista, o entendimento da arte como actividade ética, a cultura portuguesa em contexto europeu, a defesa de valores nacionalistas (que já vinham, pelo menos, da *Histoire du Portugal par coeur*), a necessidade de novos mitos e a relação entre o indivíduo e a «colectividade». É o facto de várias das ideias contidas nestes textos se aproximarem de formulações próximas às usadas no processo de consolidação dos totalitarismos europeus e, em particular, da ideologia do Estado Novo, que tem feito cair sobre este período da escrita de Almada um silêncio incómodo, quebrado aqui e ali por declarações pouco fundamentadas acerca da incompreensão a que estes textos têm estado votados<sup>89</sup>.

Encontrámos duas excepções a este silêncio: uma é a de António Rodrigues, autor de um texto um pouco apressado mas que, ainda assim, invoca a existência de um Almada *teórico e ensaísta*, em particular na década de 1930, e esclarece de que modo os seus escritos dessa época procuraram a «salvaguarda» da «independência da arte em reacção à política» e resultaram de «uma necessidade de posicionamento face ao novo quadro sócio-político da Europa dos anos 30»<sup>90</sup>. A outra é de Osvaldo

---

<sup>89</sup> Caso do próprio José-Augusto França, «Almada», *Almada*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, s/n.º p.

<sup>90</sup> António Rodrigues, «Almada nome de architettore», *Almada, A cena do corpo*, Lisboa, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1993, p. 24.

Silvestre e descreve o «projecto de reconquista da inocência» que Almada leva a cabo através da construção de uma «estética idealista» que visa «naturalizar o social» e entrelaçar-se organicamente com uma ideia de Estado. Ainda seguindo o autor, essa teoria estética configura uma «ideologia» que parte de uma (auto)crítica radical à modernidade para chegar a um espaço conceptual pré-moderno (que o artista localiza, em Portugal, no período da dinastia de Avis, tal como enunciado na conferência «Modernismo», em 1926<sup>91</sup>) no qual o indivíduo não adquiriu ainda a «existência antropológico-jurídica»<sup>92</sup> que virá mais tarde a antagonizar o natural e o social.

O precedente aberto por estes dois autores permite-nos afirmar que há elementos de sobra para que possamos defender que *existe* teoria estética no pensamento de Almada e que ela procura situar a arte e os artistas no difícil momento europeu da década de 1930. Com isto, podemos também evidenciar que várias das ideias que desenvolve nos seus escritos estão muito para lá da simples dimensão poética que França lhes atribui e que, ao contrário da opinião de Eduardo Lourenço, Almada foi *também* ensaísta, precisamente porque os textos deste período revelam «alguém preocupado, *objectivamente*, com problemas ou questões suscitadas pela dificuldade ou perplexidade com que a experiência própria, dos outros ou do mundo é vivida ou ressentida»<sup>93</sup>. Que essa teoria estética tenha sido formulada também em resposta a questões suscitadas do interior da sua própria obra não deve causar grandes surpresas, dado que tal apenas revela a coerência geral do seu projecto de trabalho, não obstante as várias reservas que as suas ideias nos colocam para a apreciação da *actualidade* das suas teorias em torno do modernismo. Vejamos, então, qual o pensamento estético de Almada Negreiros, sem perder de vista que ele nos interessa, ainda, para aferir o lugar que cabe aos escritos dos artistas na produção historiográfica de José-Augusto França.

Como já referimos, os textos de Almada que nos propomos estudar localizam-se no período de 1926-1936. Estes são anos que assinalam a instalação no poder do

---

<sup>91</sup> José de Almada Negreiros, «Modernismo» [1926], *Obras completas, Vol. VI: Textos de intervenção*, Lisboa, Editorial Estampa, 1972, p. 57. [Conferência pronunciada na festa de encerramento do II Salão de Outono; publicada originalmente em *Folha do Sado*, 5, 12, 19 e 25 Dez. 1926 e 9 e 16 Jan. 1927.]

<sup>92</sup> Osvaldo Silvestre, «A ideologia do estético em Almada (1917-1933)», Celina Silva (coord.), *Almada Negreiros, A descoberta como necessidade. Actas do Colóquio Internacional, Porto, 12, 13 e 14 de Dezembro de 1996*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998, p. 407-411.

<sup>93</sup> Eduardo Lourenço, «Almada, ensaísta?», *Almada Negreiros, Obras completas, Vol. V, Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, p. 13.



regime corporativo do Estado Novo (1926-1974) e a criação do Secretariado de Propaganda Nacional (1933), que definiu uma política cultural, condensada na expressão «Política do Espírito», em que as artes foram chamadas a colaborar na promoção de um gosto oficial moderno<sup>94</sup>. Como foi já estudado por Margarida Acciaiuoli, os anos subsequentes, com as Exposições de Arte Moderna (1935-1951) e as participações portuguesas às grandes exposições internacionais da época, trabalharam uma aproximação entre os artistas e o SPN que resultou no «conciliar [...] um certo gosto de concentração de valores estruturais com um outro que se verificava mais mundanamente moderno», levando à evidência de que, estética e politicamente, «os compromissos existiam um pouco por toda a parte»<sup>95</sup>.

É no decurso destes anos que, assistindo ao que se passava à sua volta na arte e na política, Almada desenvolveu um conjunto de ideias que situou a actividade artística num âmbito ideológico inerente à relevância civilizacional que o artista lhe outorgava. Mais do que seguir a cronologia exacta dos textos que nos propomos trabalhar, procurámos identificar neles alguns temas que permitem discernir um processo de pensamento estético e especulativo que tem em linha de conta, a cada passo, o conjunto marcante (também para as artes) de acontecimentos sociopolíticos que acompanhou o final da I República, o estabelecimento da ditadura militar (1926) e a construção ideológica do Estado Novo.

Interessa-nos, logo de início, entender a leitura crítica que Almada fez da arte moderna e que se encontra explanada na conferência «Modernismo», logo em 1926 e repetida, pontualmente, em textos posteriores. A palestra foi proferida por ocasião do encerramento do II Salão de Outono, exposição organizada pela revista *Contemporânea* e pelo seu director José Pacheco, e reuniu «humoristas», «livres» e futuristas de anos anteriores com artistas mais novos numa tentativa de prolongar o espírito heterodoxo que presidira às experiências modernistas dos primeiros anos, nas quais o próprio Almada fora um activo interveniente. O artista, também ele expositor no Salão, pressentiu a perda de fulgor desse espírito, como ficou expresso nas suas palavras<sup>96</sup> e no próprio modelo “conferência” que, no período de «arrefecimento pós-vanguardista» após a «fase heróica do Futurismo», foi já entendido como o sucessor

---

<sup>94</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX, op. cit.*, p. 199-206.

<sup>95</sup> Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p. 27.

<sup>96</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX, op. cit.*, p. 100.

ordeiro do dispositivo “manifesto”<sup>97</sup>. Almada aproveitou, neste caso, para pôr em cena uma reflexão em torno de alguns pressupostos da arte moderna no decurso de um momento público que a pretendia celebrar e de um contexto nacional que, contrário a qualquer espírito “vanguardista”, assistira há poucos meses à instauração da ditadura militar que daria lugar ao regime conservador e nacionalista do Estado Novo.

Na sua opinião, a arte moderna era um «estilo do século» passageiro e diverso do carácter intemporal da *Arte*, cuja dimensão humanista passava por uma percepção clara do tempo que se vivia em articulação com o que já passara e o que viria:

«A evolução das artes em geral não deixou uma só vez de seguir o seu caminho desde os tempos primitivos até para cá do próprio cubismo. Mas em todas as épocas, cingindo cada artista na expressão, na moda do seu tempo, houve uns mais cientes do que outros acerca dos próprios dias em que viveram. [...]

Isto é, fizeram parte do século mas não da humanidade, e por conseguinte também não da Arte. Sem a humanidade não existe nada neste mundo, nem a Arte.

Ora o século XX não tem nem por sombra equivalente nos outros séculos a respeito do brio em criar o próprio estilo. Parece uma questão de vida ou de morte. De tal maneira isto é geral e notório que nunca houve como hoje “des enfants du siècle”.<sup>98</sup>

Em textos futuros, esta dimensão da arte moderna surgia também associada à «fria mestria e tirania da técnica», enquanto que a arte na sua dimensão humana era realizada com os «cinco sentidos»<sup>99</sup>. Significava ainda uma linguagem correspondente à «lentíssima demolição do mundo velho» e apta «para tempos

---

<sup>97</sup> Com efeito, já foi notada a partilha, entre o manifesto e a conferência, de um mesmo carácter público e teatralizado, que passa pela intenção de misturar a palavra com os seus modos de enunciação e de responder a uma necessidade de «relação directa com o interlocutor» e ao «desejo de intervenção na vida colectiva», «Posfácio. O corpo em cena», Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos, Sara Afonso Ferreira (ed.), *José de Almada Negreiros, Manifestos e conferências*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 380-382.

<sup>98</sup> José de Almada Negreiros, «Modernismo» [1926], *op. cit.*, p. 60-61.

<sup>99</sup> José de Almada Negreiros, «Arte e artistas» [1933], *idem*, p. 112. [Conferência lida na SNBA em Janeiro de 1933.]

conscientemente em branco»<sup>100</sup> e inseria-se, como a conferência de 1926 também explicitava, no cerne de uma crise de valores relacionada com a falência de um «pensamento comum» que desse conta das exigências humanas de actualidade cultural e civilizacional. Estas noções, aplicadas pelo autor ao modernismo em geral, surgiam agravadas no caso português, quer pela desapareição prematura de artistas como Amadeo de Souza-Cardoso e Santa-Rita, como pelo prolongamento dos naturalismos oitocentistas pelo século XX adentro.

O problema surgia mais bem explicitado na conferência sobre «Arte e Artistas», lida em 1933 na SNBA, na qual Almada operava uma distinção entre o artista-profissional, aplicador zeloso das normas aprendidas nas escolas artísticas, e o artista-autor, depositário de uma forma individualizada (*natural* ou espontânea) de ver que lhe permitia «toma[r] a dianteira à humanidade para a prevenir de viva voz do seu caminho»<sup>101</sup>. A esmagadora maioria dos modernismos surgia-lhe como sintoma de um desajustamento fundamental que atravessa o mundo contemporâneo, incapaz de atribuir um «sentido universal» às coisas. Admissíveis, pela sua capacidade problematizante, eram apenas o cubismo e o futurismo, duas facetas de um mesmo movimento que, no primeiro caso, dissociou a estética (a arte) do gosto (do ofício) e, no segundo, assumiu um carácter político<sup>102</sup> de formação da colectividade<sup>103</sup>. Está aqui implícita uma noção cara ao estatuto ideológico e interventivo das vanguardas artísticas, o qual, no caso português, se cose com a tradição liberal oitocentista do progresso histórico que, prolongando-se pela I República (1910-1926), fez assentar nos intelectuais (sobretudo literatos) prerrogativas de emancipação social, política e cultural<sup>104</sup>.

Quer dizer que, para si, o modernismo enquanto vanguarda não era apenas uma questão artística, mas ocupava antes um lugar determinante na manutenção e consolidação de um colectivo identitário que assegurasse um estatuto cultural «a

---

<sup>100</sup> José de Almada Negreiros, «Fundadores da Idade-Nova» [1936], *ibidem*, p. 204. [Palestra radiodifundida pela Emissora Nacional, publicada originalmente em *Revelação*, n.º 2-3, nova série, 16 Jan. 1936.]

<sup>101</sup> José de Almada Negreiros, «Arte e artistas» [1933], *ibidem*, p. 110 e 117.

<sup>102</sup> José de Almada Negreiros, *ibidem*, p. 119.

<sup>103</sup> José de Almada Negreiros, *ibidem*, p. 110.

<sup>104</sup> Rui Ramos, «A nação intelectual», José Mattoso, (dir.), *História de Portugal, Vol. VI, A segunda fundação (1890-1926)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 64-66.

passo [d]a marcha geral da humanidade»<sup>105</sup>. A difícil relação que, tradicionalmente, as vanguardas estabelecem com o público era perspectivada, deste modo, num âmbito mais alargado: o da capacidade de uma «colectividade» não só apreender-lhe os significados, mas de fazer parte desse movimento transformador que, mais do que ambicionar a emancipação dos indivíduos numa dada sociedade, implicava um esforço reconstrutivo que visava *restaurar* a consciência e a vivência do «pensamento comum» implícito a cada comunidade. Estas ideias arrastam consigo, inevitavelmente, ideias nacionalistas, o que deve ainda ser visto à luz da actualidade conceptual do republicanismo forjado a partir do último quartel de Oitocentos, assente numa ideia de «pátria» enquanto «corpo colectivo com uma vontade única» e «corporização do bem comum» de que a «comunidade política deveria ser apenas a expressão», e onde o Estado é a concretização visível da «cultura do povo»<sup>106</sup>, entendida esta como as formas de ser inerentes às tradições populares ancestrais.

O facto de, para a intelectualidade portuguesa mais radical de início do século XX, estes ideais republicanos não terem sido postos em prática, está bem patente nas seguintes palavras de Almada em 1926, ainda reminiscentes de noções veiculadas no seu *Ultimatum futurista* de 1917:

«Portugal não está no passado porque os Portugueses, só os há hoje aqui no século XX e também não está no presente porque, apesar de já estarmos no século XX, a ideia da nação ficou realmente lá onde acabou a segunda dinastia. Aqui no século XX os Portugueses não fazem a mínima ideia do que seja uma nação, um conjunto nacional, um pensamento comum, uma vontade unânime, nada, absolutamente nada que seja forçosamente colectivo.»<sup>107</sup>

Estas ideias permitem-nos introduzir outro tema presente nos escritos de Almada deste período, aquele que se refere ao papel e função do indivíduo no interior de um colectivo criador. Tomamos como exemplo a conferência «Direcção única»,

---

<sup>105</sup> José de Almada Negreiros, «Modernismo» [1926], *op. cit.*, p. 54.

<sup>106</sup> Rui Ramos, «A República antes da Guerra (1910-1916)», Rui Ramos (coord.), Bernardo Vasconcelos e Sousa, Nuno Gonçalo Monteiro, *História de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2010, 2ª ed., p. 581-582; Rui Ramos, «A invenção de Portugal», *op. cit.*, p. 595 (e p. 570-571, para o carácter moderno e cosmopolita que animou o «reaportuguesamento» da cultura e a construção do nacionalismo português).

<sup>107</sup> José de Almada Negreiros, «Modernismo» [1926], *op. cit.*, p. 56-57.

que foi proferida em Julho de 1932 em Lisboa (e depois em Coimbra, a convite da revista *Presença*), no seguimento de uma estada, desde 1927, em Madrid, onde se manteve longe do processo de consolidação do Estado Novo. Nesta conferência, Almada procurou demonstrar de que modo os anos mais recentes voltaram a falhar o resgate ao passado (à *tradição*) entendido como «modelo exemplar da formação e funcionamento da colectividade»<sup>108</sup>, que dependia de um indivíduo plenamente situado para realizar a unidade do mundo e efectivar a sua ambicionada humanidade. Era a sua célebre fórmula  $I + I = I$ , na qual *indivíduo + colectividade = unidade*, e onde Almada expressava a sua convicção acerca da responsabilidade que cabe ao indivíduo, pela consciência de si mesmo e das suas acções, na construção dessa unidade. Mas, tal como em 1917 e em 1926, também em 1932 o artista não encontrava motivos para verificar essa unidade. Se em anos anteriores Almada assistira à incapacidade da República em recuperar essa orgânica civilizacional em que arte, técnica, sociedade e política eram um todo (e cuja manifestação mais recente o artista localiza na recuada dinastia de Avis, como já vimos), o contexto de ditadura viria, mais uma vez, a desbaratar a oportunidade de corrigir a situação.

As suas palavras são, no entanto, equívocas, e fazem pensar numa colagem do seu pensamento à ideologia e à propaganda de estado que, por esses anos, estava ainda em construção. Mais especificamente, as suas ideias parecem estar em consonância com o espírito geral que, por esses anos, justificava a necessidade dos totalitarismos europeus como via de resolução da *crise* detectada um pouco por todo o lado: por exemplo, quando valoriza a *política* de formação de colectividade implícita nos futuristas italianos; quando se refere à «colectividade» como o «modelo invariável para os nossos actos individuais»<sup>109</sup>, parecendo fazer desaparecer o humano por detrás de um desígnio maior, abstracto e institucionalmente definido; quando determina a convergência dos três «caminhos» possíveis, «[o] indivíduo, a família e a colectividade» como a «direcção única» (só por si uma expressão impositiva)<sup>110</sup>; ou mesmo quando explora a noção nacionalista de que «a arte [tem]

---

<sup>108</sup> José de Almada Negreiros, «Direcção única» [1932], *idem*, p. 98. [Discurso proferido por Almada Negreiros em Lisboa no Teatro D. Maria II, a convite de Amélia Rey Colaço, repetido em Coimbra, no salão nobre da Associação Académica, a convite da revista *Presença*, e publicado no mesmo ano pelas Oficinas Gráficas UP.]

<sup>109</sup> José de Almada Negreiros, *ibidem*, p. 95.

<sup>110</sup> José de Almada Negreiros, *ibidem*, p. 87.

uma política, uma pátria e [...] o seu sentido universal exist[e] intimamente ligado a cada país da terra»<sup>111</sup>.

Por detrás destas ideias, surge um outro tema do pensamento de Almada, que é o valor superior da arte, sempre ligado a uma dimensão libertadora e a uma posição central na construção da orgânica indivíduo-colectivo:

«Em Portugal nunca ninguém pensou até hoje, nem os particulares nem o Estado, em que o centro-base de um movimento de conjunto que se estendesse até à totalidade da colectividade portuguesa pudesse ser precisamente o da Arte?»<sup>112</sup>

À arte é atribuído um sentido absoluto e supra-humano, pois ela é definida como possuindo a capacidade de resolver a crise implícita na inexistência de uma «direcção única» ou de uma finalidade existencial de contornos civilizacionais que inscreva o indivíduo no todo colectivo. A questão é analisada a partir da falência da autonomia individual causada pela quebra de um pensamento de sentido teleológico, e nestes termos podemos colocar Almada entre os que mais cedo anteviram (mesmo em contexto internacional) aquilo que depois veio a ser entendido como o ocaso do projecto racionalista do progresso ilimitado e da consequente emancipação do homem:

«E se hoje o indivíduo não existe, isto é, se não tem nem pode ter acção própria, não é tal, de maneira nenhuma, porque a colectividade lhe tenha usurpado também o seu lugar, é apenas porque ninguém está capacitado da obediência que deve a si próprio, é apenas por ignorância do que, justamente, ninguém devia ignorar: o seu próprio destino no mundo.»<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> José de Almada Negreiros, «Modernismo» [1926], *ibidem*, p. 64.

<sup>112</sup> José de Almada Negreiros, «Arte e artistas» [1933], *ibidem*, p. 127. Um ano depois, Almada corrobora ainda esta ideia: «A Arte é um *todo*, dominando toda a vida seja qual foi o aspecto debaixo do qual ela seja vista. Diversamente de todas as outras especialidades do mundo social, a Arte não é como elas apenas um sector especializado fazendo parte de um *todo*, a Arte é essencialmente “o *todo* da vida visto debaixo de um aspecto.”» Almada Negreiros, «Cuidado com a pintura» [1934], *ibidem*, p. 157.

<sup>113</sup> José de Almada Negreiros, «Direcção única» [1932], *ibidem*, p. 93.

É a procura de resolução deste problema que conduz o pensamento de Almada a *substituir a Arte pelo Estado* nas suas fórmulas acerca da relação entre o indivíduo e o colectivo. Assim, onde antes aparece a arte a mediar ambas instâncias na sua qualidade de “centro-base”, agora surge o estado enquanto restaurador da ligação entre os indivíduos e um sentimento de colectivo:

«[...] o Estado em Portugal conhece finalmente o seu verdadeiro posto intermediário entre a colectividade portuguesa e cada um dos seus indivíduos. A nossa atitude é a de indivíduos em marcha para a colectividade e absolutamente confiados no Estado. Mas uma colectividade e os seus indivíduos não podem encontrar-se por deliberação apenas de uma das suas partes. É indispensável um convite mútuo para esse encontro.»<sup>114</sup>

Nesta altura, o tom geral das palavras de Almada expressa ainda o voto de confiança com que a sociedade portuguesa acolheu a ditadura militar enquanto projecto de uma «unidade nacional» que resolvesse o conturbado processo de consolidação da República. Entre 1932 e 1935, o artista responde mesmo a encomendas oficiais e é responsável pelo cartaz alusivo à nova Constituição<sup>115</sup> e pelo primeiro selo de correio português com «desenho moderno»<sup>116</sup>. Mas as primeiras notas de dúvida em relação ao Estado Novo estão já aqui contidas, e deve-se assinalar que elas são proferidas em Janeiro de 1933, poucos meses antes da promulgação da nova Constituição que estabelece as bases do regime corporativo (em Abril) e da criação do SPN (em Setembro) e consequente definição da sua “política do espírito”, e dois anos antes do discurso de Salazar na entrega dos Prémios Literários do SPN (em Fevereiro de 1935) que causou o mais veemente repúdio a Fernando Pessoa, pela manifesta subordinação do “espírito” à “política”<sup>117</sup> que expressava.

---

<sup>114</sup> José de Almada Negreiros, «Arte e artistas» [1933], *ibidem*, p. 126.

<sup>115</sup> André Silveira, *Pintores portugueses: Almada Negreiros*, Lisboa, QuidNovi, 2010, p. 67.

<sup>116</sup> José-Augusto França, «El uno, tragedia de la unidad», *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força & Almada Negreiros, o português sem mestre, op. cit.*, p. 327-328.

<sup>117</sup> Ver nota 12 do presente capítulo.

As suas reservas acerca do presumível interesse do novo governo pela multidão de indivíduos «pequeníssimos, microscópicos»<sup>118</sup> na criação de uma nova ordem colectiva são iniludíveis, tal como estão presentes, dois anos depois, na ironia que reveste o discurso que profere durante a atribuição dos Prémios (desta vez os de Artes Plásticas) do SPN de 1935. Aqui, Almada recupera ideias desenvolvidas em «Arte e artistas» em torno das motivações para o suicídio de algumas personalidades da vida portuguesa oitocentista:

«Estes três suicídios [são] o violentíssimo protesto dos três mais evidentes portugueses e os maiores da sua geração!

Estes três suicídios são o mesmo e último aviso – último aviso! – a uma colectividade que não soube cumprir os seus deveres para com os seus indivíduos, e foi, por isso mesmo, comprometer de preferência a acção e a vida, exactamente dos mais aptos para a sua *elite*!

Porque, quanto mais capazes estão as individualidades para servir uma colectividade, mais violenta e desesperada se torna a sua desadaptação.»<sup>119</sup>

Note-se como, ao contrário de Pessoa, que se referiu directamente à ingerência da ideologia política nas práticas artísticas, a tónica de Almada é colocada num outro nível: o da *desadaptação* dos artistas ao serviço das regulações de uma dada colectividade. É, ainda, uma perspectiva de vanguarda (e do génio maldito à século XIX) a animar o seu pensamento, em pleno contexto de regimes totalitários e de apagamento de caracteres individuais.

O que está em causa, nos argumentos que defende, é uma *incongruência* de princípio que é determinante para o desenvolvimento subsequente quer da teoria contida nos seus textos, quer da sua obra plástica. Esta incongruência é a manutenção de um ideário crítico de vanguarda oriundo dos modernismos de início do século, no caso português articulado com a convicção republicana acerca das virtudes da

---

<sup>118</sup> José de Almada Negreiros, «Direcção única» [1932], *Obras completas, Vol. VI: Textos de intervenção, op. cit.*, p. 97.

<sup>119</sup> José de Almada Negreiros, «Mensagem estética. Os artistas raridades de excepção e outras palavras alto e bom som» [1935], *idem*, p. 199. [Discurso pronunciado no banquete de artistas, promovido pelo Secretariado de Propaganda Nacional, comemorando a I Exposição Oficial de Arte Moderna. Originalmente publicado no *Diário de Lisboa*, 29 Mar. 1935.]



educação e da função doutrinadora e emancipatória da cultura, que Almada transfere (e aprofunda) para a era da propaganda e da estetização da política. Com efeito, as suas reflexões sobre o papel educativo<sup>120</sup> da arte e sobre a função de «operário-chefe» atribuído ao artista na «construção contínua» da colectividade<sup>121</sup>, confundir-se-ão com os propósitos pouco depois atribuídos à arte pelo próprio regime nacionalista e corporativo: servir de veículo de comunicação entre o Estado e os indivíduos através da elaboração de uma identidade imagética colectiva, promotora da identificação dos indivíduos com o seu país (cuja essência é corporizada na sua entidade governativa)<sup>122</sup>. Essa construção de um “espírito nacional” não emerge do conjunto de práticas diferenciadas dos indivíduos tendo como destino a formação *natural* de uma colectividade, mas é antes imposta pelo colectivo Estado ao indivíduos enquanto discurso normalizador de costumes culturais e práticas sociais. As noções veiculadas pelo artista arriscavam-se a corroborar esta situação, ao defender a sua necessidade no momento histórico e político vigente.

Almada intuiu isto tudo e *Sudoeste* é o seu resultado. O breve projecto que foi esta revista, criada, dirigida, escrita e ilustrada pelo artista no decurso de três números, saídos em Junho, Outubro e Novembro de 1935 (este último menos pessoal e aberto à colaboração de autores oriundos da revista *Presença*), encadeia um conjunto de ideias em que arte e política vão sendo analisadas numa compreensão integrada que se define pelos respectivos âmbitos culturais e civilizacionais que marcam, nas palavras do artista, a unicidade de um povo. Ao longo dos textos que compõem *Sudoeste*, Almada define uma teoria estética que parte de um inquérito à identidade portuguesa para a criação de um novo classicismo, que virá a enformar toda a sua actividade (conceptual e plástica) futura.

«Arte e política» é um dos textos de *Sudoeste* que mais claramente enunciam os problemas já antes expressos de uma arte *sitiada* pela política. Desmontando as raízes etimológicas desta última (*polis* + *tekné*), Almada define “política” como a

---

<sup>120</sup> José de Almada Negreiros, «Arte e artistas» [1933], *ibidem*, p. 114.

<sup>121</sup> José de Almada Negreiros, *ibidem*, p. 124.

<sup>122</sup> Para além do já citado *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, de Margarida Acciaiuoli, veja-se alguns trabalhos recentes oriundos da antropologia focados quer na construção de um imaginário português de carácter popular, quer no disciplinar das práticas de folclore, nomeadamente Vera Marques Alves, «“A poesia dos simples”: arte popular e nação do Estado», *Etnográfica*, Lisboa, Vol. XI, n.º 1, Maio 2007, p. 63-89; e João Vasconcelos, «Estéticas e políticas do folclore», *Análise Social*, Lisboa, Vol. XXXVI, n.º 158-159, 2001, p. 399-433.

«arte da cidade» ou o «movimento ou criação do movimento da cidade» e recorda a indistinção semântica, no grego antigo, entre “ciência” e “arte” (*tekne*), forma de «não separar o conhecimento do sentimento humanos»<sup>123</sup>. A arte precede a ciência, tal como o sentimento (o «instinto do conhecimento») surge primeiro que o conhecimento (o «conhecimento do instinto»), questão que Almada extrapola para a relação entre arte e política:

«Apenas as realidades políticas pretendem que a Arte proceda dos factos e não que os preceda. Ora precisamente é a Política que há-de estabelecer-se sobre o resultado determinante dos factos. E quando a política surge como animadora dos factos é simplesmente por necessidade de desfazer os factos artificiais derivados de erros de outras políticas.»<sup>124</sup>

A circunstância de, no tempo em que Almada escreve, se verificar um estado inverso à articulação por si idealizada (que seria algo como *arte* → *factos* → *política*), em que é a política que cria os factos, orientando a apreensão destes a partir da colocação da arte (da formulação de imagens) ao serviço de uma ideologia, troca os termos do seu enunciado ideal e situa a política como foco de emergência tanto dos acontecimentos como dos seus modos de visibilidade (num esquema *política* → *factos* → *arte*), naquilo que configura um desvirtuamento *necessário* não apenas das condições em que a política pode servir um colectivo como do próprio sentido do que a arte é (ou deveria ser) no seio da comunidade.

Nos seus traços mais profundos, este problema tem origem, para o artista, na deterioração do carácter indissociável do «conhecimento» e do «sentimento» humanos contido na *tekne* antiga. Em grande medida, os restantes textos de *Sudoeste* ocupam-se de uma arqueologia conceptual e espiritual tendente a restaurar o sentido etimológico dessa ideia no presente, procurando uma re-articulação da relação indivíduo/colectivo que passa também por recuperar para Portugal os seus traços *genéticos* de origem (a cultura clássica europeia) e a sua independência *telúrica*

---

<sup>123</sup> José de Almada Negreiros, «Arte e política» [1935], *Obras completas, Vol. V: Ensaios I*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971, p. 45-46. [Ensaio publicado originalmente em *Sudoeste – Cadernos de Almada Negreiros*, n.º 1, Lisboa, Edições SW, 1935, de que existe edição fac-similada, publicada pela Contexto Editora em 1982.]

<sup>124</sup> José de Almada Negreiros, *idem*, p. 47.

(forma de dizer “identidade nacional[ista]”). É esta espécie de classicismo telúrico que configura uma outra temática que atravessa os escritos do artista neste período.

É deste modo que, nos textos «Portugal no mapa da Europa», «As 5 unidades de Portugal» e «Civilização e cultura», Almada caracteriza o país a partir da sua posição geográfica (o *sudoeste* do continente europeu) e da sua correspondente «raça» civilizacional, marcada pela pertença, em graus sucessivos, ao próprio território físico português, à Península Ibérica, à cultura ocidental de raiz greco-latina, à Europa e ao Universo<sup>125</sup>. Numa fase política – os anos 1930 e 1940 – em que o discurso oficial do país define uma grandeza territorial e espacial que passa pela sua autodefinição como potência ultramarina e pela representação cartográfica da sua realidade continental e das suas extensões coloniais<sup>126</sup>, Almada desenha uma contra-imagem do país que opta por um mergulho em profundidade e que refere a identidade nacional a um temporalidade lata formadora de um carácter civilizacional e cultural. Jogam-se aqui, na verdade, as duas grandes vocações que sempre pautaram a projecção portuguesa no exterior, o atlantismo e o europeísmo; e o próprio desconforto do artista no tratamento do Pavilhão da Colonização em 1940, que ficou «como um dos mais fracos conjuntos da exposição»<sup>127</sup> do Mundo Português, é um claro indício de como, para si, a descaracterização individual e colectiva de Portugal passava por esta assunção governativa de uma imagem metropolitana e colonial e pela secundarização (tornada ignorância) das suas raízes na geografia cultural da Europa.

Por sua vez, o texto «Mística colectiva» ocupa-se em discernir, nas tendências nacionalistas que atravessam as políticas europeias dos anos 1930, as variações regionais desse sentimento maior de pertença a um comum pensar continental:

«É esta consciência da unidade espiritual da Europa que faz exigir de cada nacionalidade o superlativo da sua evidência telúrica, que faz ir cada povo até às

---

<sup>125</sup> José de Almada Negreiros, «Portugal no mapa da Europa» [1935], *ibidem*, p. 31. [Ensaio publicado originalmente em *Sudoeste – Cadernos de Almada Negreiros*, Lisboa, Edições SW, 1935, de que existe edição fac-similada, publicada pela Contexto Editora em 1982.]

<sup>126</sup> Pensamos, em concreto, no mapa elaborado para a Exposição Colonial do Porto, em 1934 (e depois largamente difundido), com o título/legenda «Portugal não é um país pequeno», que faz coincidir a superfície do império colonial com o espaço físico da Europa, e onde só Angola, por exemplo, cobre a maior parte do território da Europa central e da Península Balcânica. Henrique Galvão (org.), *Portugal não é um país pequeno* [material cartográfico], [Lisboa], Secretariado de Propaganda Nacional, 1933.

<sup>127</sup> Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo, 1934-1040*, *op. cit.*, 1998, p. 169.

profundezas místicas do seu próprio barbarismo de origem, como se o mais estranho poder e o mais sobrenatural intimasse cada nacionalidade a esclarecer toda a essência do seu próprio mistério, como se se tratasse de uma questão a prazo, de vida ou de morte para cada nacionalidade.»<sup>128</sup>

Apesar de o considerar necessário na hora presente, Almada estava ciente do risco de «aluvião místico do colectivo»<sup>129</sup> implícito na instrumentalização ideológica posta em curso pelos regimes totalitários e nacionalistas. Propunha, por isso, a recuperação de “*mitos*” (re)fundadores assentes na investigação das bases culturais ancestrais europeias e na actualização do seu traço mais perene (ou *clássico*): a vontade de conhecimento. Como escreve:

«A característica do século XIX europeu, de generalizar a investigação científica, vem confirmar grandemente que este sonho do conhecimento está na massa do sangue da Europa. Mas não limitemos a um século determinado o que abrange bastamente toda a era cristã e antes de Cristo até ao primeiro dia da Europa na Grécia Antiga: o clássico. O clássico é toda a história do conhecimento europeu, quer seja na Ciência quer na Arte, exactamente como o entendiam também os Gregos Antigos, os quais não distinguiam uma da outra, e conheciam uma única palavra para ambas – Tekné.»<sup>130</sup>

É este classicismo que deve ser vertido localmente para uma articulação entre o popular e o erudito que *naturalize* uma cultura identitária simultaneamente inconsciente e auto-consciente (ou seja, *ingénua*), o que passa por

«levar o conhecimento até à alma do nosso povo, conjugar o conhecimento da cultura com o entendimento popular, fazendo com esse entendimento e aquele conhecimento

---

<sup>128</sup> José de Almada Negreiros, «Mística colectiva» [1935], *Obras completas, Vol. V: Ensaios I, op. cit.*, p. 86-87. [Ensaio publicado originalmente em *Sudoeste – Cadernos de Almada Negreiros*, n.º 1, Lisboa, Edições SW, 1935, de que existe edição fac-similada, publicada pela Contexto Editora em 1982.]

<sup>129</sup> José de Almada Negreiros, «Arte e política» [1935], *idem*, p. 51.

<sup>130</sup> José de Almada Negreiros, «Prometeu – Ensaio espiritual da Europa» [1935], *ibidem*, p. 61. [Ensaio publicado originalmente em *Sudoeste – Cadernos de Almada Negreiros*, n.º 1, Lisboa, Edições SW, 1935, de que existe edição fac-similada, publicada pela Contexto Editora em 1982.]

uma linguagem única e na qual o popular e o erudito não se distinguíssem um do outro.»<sup>131</sup>

O significado do classicismo, no interior do processo de conhecimento, reside naquela que Almada determina como sendo a sua característica mais constante, a procura da forma:

«Os humanos não estão todos na mesma altura do entendimento e do conhecimento. As ideias do espírito não têm paralelo com as ideias físicas e morais da existência. De modo que uns já chegaram quando outros ainda nem sequer se meteram a caminho. A caminho de quê? Já chegaram? Aonde? À forma!

A humanidade nasce inteira de vida mas informe.»<sup>132</sup>

A grande vocação do espírito humanista europeu (a sua integridade ética) surge, aos olhos de Almada, neste entendimento das coisas que é, ao mesmo tempo, simultaneamente intuitivo e racional e que tem por objectivo *dar uma forma*, quer dizer, dar uma legibilidade, ao informe, ou ao indiscernível, que aguarda a sua nomeação ou materialização para plenamente *ser*, e que toma uma forma *clássica* porque respeita a valores perenes. As referências à cultura clássica, e especificamente grega, nos textos de Almada remontam, pelo menos, a 1921, ano da escrita de *A invenção do dia claro*<sup>133</sup> e, neste ponto, o seu pensamento partilha da retórica europeia que, entre-guerras, procurou reconstruir as práticas artísticas a partir de formas de representação mais convencionais, revertidas inclusivamente para movimentos anteriores à guerra, como o cubismo, no qual foram detectados fundamentos gregos de ordem e de regulação matemática<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> José de Almada Negreiros, «Portugal oferece-nos o aspecto de» [1935], *ibidem*, p. 40. [Ensaio publicado originalmente em *Sudoeste – Cadernos de Almada Negreiros*, n.º 1, Lisboa, Edições SW, 1935, de que existe edição fac-similada, publicada pela Contexto Editora em 1982.]

<sup>132</sup> José de Almada Negreiros, «Prometeu – Ensaio espiritual da Europa» [1935], *ibidem*, p. 70.

<sup>133</sup> José de Almada Negreiros, «A invenção do dia claro» [1921], *Obras completas, Vol. IV: Poesia*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971, p. 139-180. [Existe edição fac-similada, publicada pela Assírio & Alvim em 2005.]

<sup>134</sup> Como acontece em várias das investigações, acompanhadas de imagens legendadas, desenvolvidas por Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) e Amédée Ozenfant na revista criada por ambos, *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), ao longo de diversos dos seus números. Briony Fer, David Batchelor,

Em torno destas ideias resolvem-se diversos aspectos ligados ao pensamento estético de Almada. Elas rematam os problemas que o artista tinha levantado em relação às propostas plásticas modernistas com um “regresso à ordem” que é assinalado, no seu pensamento, pela «parábola do filho pródigo» (como surge enunciado na palestra «Fundadores da Idade-Nova», em 1936) em que a recusa do colectivo instrumentalizado e o retorno à esfera mais íntima do indivíduo serve a reconstrução futura do «respeito pela humanidade»<sup>135</sup>. Apontam, também, para uma solução que, realçando a importância política da “estética” sobre o “gosto” (ou da “arte” sobre o “ofício”), procura reatar com uma tradição cultural europeia que se valida, a cada instante, numa práxis essencial e comunal que é, afinal, a própria identidade ancestral de cada país. Prolongam, ainda, a ética vanguardista de associação entre arte e política que o artista promovera desde os seus primeiros momentos de visibilidade pública, aprofundando os seus sentidos em direcção a um questionamento das respectivas competências, âmbitos de acção e graus de cruzamento. Ao mesmo tempo, procuram reflectir sobre os modos de actuação necessários a uma época que assiste à instalação e consolidação de poderes políticos que degradam o conceito de “colectividade” através do forjar de noções nacionalistas suportadas em técnicas e práticas oriundas, entre outras, da cultura visual e mesmo das artes plásticas.

A fraqueza do pensamento de Almada – é preciso pôr a questão nestes termos – reside no modo como a sua teoria identitária serviu, de qualquer dos modos, o regime. Que a matriz teórica por si conceptualizada adviesse da antiguidade clássica, inscrevendo Portugal na geografia física e mental europeia, e não da vocação imperial e universalista da nação, que era um dos pilares ideológicos do Estado Novo, era algo que passava despercebido, decerto, ao grosso da população que se cruzava, por exemplo, com a iconografia mítica e popular que preenchia os frescos das gares marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos (Lisboa, 1945 e 1946-

---

Paul Wood, *Realism, rationalism, surrealism. Art between the wars*, New Haven, London, Yale University Press, Open University, 1994, p. 17 e 25.

<sup>135</sup> José de Almada Negreiros, «Fundadores da Idade-Nova» [1936], *Obras completas, Vol. VI: Textos de intervenção, op. cit.*, p. 204. A parábola do «filho pródigo» encontra-se também em *A invenção do dia claro* (1921), neste caso com a analogia acrescida do regresso do próprio artista a Portugal após uma estada de pouco mais de um ano em Paris, entre 1919 e 1920.

1949)<sup>136</sup>. Do mesmo modo, à imagem ordeira do país que o regime queria promover não caíam mal as suas inúmeras maternidades arquetípicas e robustas, nem os retratos familiares com os rapazes trajados de uniforme paramilitar (*Auto-retrato em família*, c. 1944), mesmo que todas as figuras humanas aparecessem, nos seus desenhos e pinturas, com os olhos esvaziados de qualquer emoção. A sua obra plástica tornava indistintos, na prática, os esquemas *arte* → *factos* → *política* e *política* → *factos* → *arte* que anos antes estruturara de modo a dar conta das relações desejáveis e indesejáveis entre arte e política.

Todos estes dados nos indicam como o pensamento de Almada, na evolução dos seus argumentos, chega a um beco sem saída no que respeita a uma reflexão sobre o momento histórico que se vive e o papel que aí pode desempenhar a arte. Por um lado, e à boa maneira vanguardista, as questões prementes são assinaladas ao mesmo tempo que as vias para a sua resolução são projectadas num futuro incerto, aquele em que um conjunto de indivíduos reinvestidos da sua humanidade possa vir a reconstruir um colectivo des-instrumentalizado e são. Por outro lado, e perante a força avassaladora do contexto (os totalitarismos e a escalada da guerra), as suas ideias começam a evadir-se, cada vez mais, do terreno das coisas concretas. Um dos indícios para essa fuga da realidade está na distinção que opera, em «Arte e política», entre o “humano” e o “social”:

«Arte sinónimo de humano. Política sinónimo de social. Se o social enche toda e qualquer realidade, o humano dura enquanto durar a humanidade. O social tem urgências e actualidade, o humano é invariável e perene. O social e o humano não são opostos nem sequer adversários. [...] são ambos a mesma e única humanidade na sua realidade actual e física e na sua eterna presença do espírito. O social é o meio constante, o humano, princípio, meio e fim únicos.»<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Como refere Paula Ribeiro Lobo, mesmo o desagrado das instâncias oficiais em relação à «estética que enfatizava o sofrimento e o trabalho do povo» presente nestas obras apenas afectava os «sectores mais ortodoxos» do governo. Paula Ribeiro Lobo, «Portugal par coeur. Um século de melancolias coloniais», Margarida Acciaiuoli, Maria Augusta Babo (coord.), *Arte & melancolia*, Lisboa, Instituto de História da Arte, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, FCSH-UNL 2011, p. 220-221.

<sup>137</sup> José de Almada Negreiros, «Arte e política» [1935], *Obras completas, Vol. V: Ensaaios I, op. cit.*, p. 48-49.

Esta distinção segue os passos de uma necessária separação entre o perene e o transitório, entre o espírito e a realidade. Mesmo que Almada afirme que o “humano” e o “social” não são contrários um ao outro, o que está em causa nesta distinção é uma oposição de raiz entre as ambições idealistas e as questões terrenas associadas à vivência dos indivíduos e, aos poucos, deixará de haver espaço para estas últimas no pensamento e na obra plástica de Almada. O artista sacrifica, com efeito, o “social”, que, para si, existe em estado de dependência das contingências do político e é pouco consonante com o carácter universal da noção de “humanidade”. A partir da década de 1940, e de acordo com o estatuto absoluto que confere à *Arte*, o trabalho de Almada verifica este afastamento radical do âmbito das coisas concretas e enclausura-se numa esfera espiritual de tal modo emancipada da realidade que desta não retém senão as suas manifestações mais abstractas e intemporais.

Trata-se do desenhar de um destino mítico para a actividade artística. O seu modo de acontecer estabelece um arco entre o passado e o futuro que deixa em branco o momento presente: Almada aprofunda cada vez mais o seu estudo, há muito iniciado, em torno do políptico de São Vicente (não por acaso, elaborado no período áureo da dinastia de Avis), e transforma-o nas bases de uma longa prospecção teórica que implica o estudo da geometria pitagórica e do “número perfeito” (o *théleon* platónico) no desenvolvimento de uma «sabedoria ingénua» que define a cultura portuguesa. Nos seus traços gerais<sup>138</sup>, Almada propõe, através da pesquisa dos números na sua dupla vertente intuitiva e racional, a recuperação de uma espécie de conhecimento em acto, «torrencial» mas ao mesmo tempo organizador dos dados sensíveis, que funde a lógica com a poética num movimento em que o logos fornece a rede organizada de símbolos (de base numérica) que esclarece o mito e o seu saber desordenado. O estudo dos painéis desmultiplica-se em desenhos, diagramas, ensaios, conferências e entrevistas<sup>139</sup>, num percurso de décadas que recusa as mais tradicionais abordagens iconográficas, filológicas e históricas que sobre o assunto vinham a ser feitas. A sua demanda privilegia, antes, a busca e o *encontro* com um código cultural, anterior à própria pintura, patente em manifestações culturais de diversa índole

---

<sup>138</sup> Para uma descrição detalhada ver José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força & Almada Negreiros, o português sem mestre*, op. cit., p. 391-416.

<sup>139</sup> José de Almada Negreiros, «Assim fala geometria. Almada Negreiros reconstruiu a obra-prima da pintura primitiva portuguesa na capela do fundador do mosteiro da Batalha», [entrevistas], *Diário de Notícias*, supl. “Artes e Letras”, Lisboa, 9, 16 e 23 Jun. e 7 Jul. 1960; José de Almada Negreiros, *Ver*, notas e prefácio de Lima de Freitas, Lisboa, Editora Arcádia, 1982.



(moedas, provérbios...), que faz mergulhar as mais antigas normas e valores criativos portugueses nas fundações numerológicas, ancestrais, do saber desenvolvido pela civilização grega.

São estas as bases da abstracção geométrica e especulativa patente na série de quatro pinturas que Almada realiza em 1957<sup>140</sup> e, mais tarde, no mural *Começar*, que o artista efectua para o átrio da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1968-1969.

## **II.5. Teoria estética, 2.<sup>a</sup> parte**

José-Augusto França, na sua monografia sobre Almada Negreiros, sintetizou assim o sentido geral das pesquisas conducentes às pinturas abstractas de 1957:

«A importância destas quatro obras é muito grande na obra de Almada Negreiros. [...] no quadro das suas pesquisas e especulações, a série mostrada [na *I Exposição de artes plásticas* da Fundação Gulbenkian em 1957] marca uma situação não só estética e não só psicológica – mas moral também.»<sup>141</sup>

Para o historiador, a presença da abstracção na obra tardia de Almada não resulta de um simples modismo mas de uma necessidade que é intrínseca e que justifica os próprios processos de investigação. O artista não abraçou, de *passagem*, essa tendência plástica; trata-se sim de uma *chegada* a ela ao fim de um longo caminho. A relevância deste percurso teórico não se circunscreve apenas ao corpo de trabalho do artista; para França, ele propõe-se também refundar os sentidos da arte realizada em Portugal, dado que consolida o modernismo português a partir de uma necessidade endógena e não da mera influência externa. França entende-o mesmo como a edificação de uma estrutura conceptual e de uma poética de justificação e

---

<sup>140</sup> Trata-se das quatro pinturas *Porta da harmonia*, *O ponto de Bauhütte*, *Quadrante I* e *Relação 9/10*, todas pertencentes à colecção do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>141</sup> José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força & Almada Negreiros, o português sem mestre*, op. cit., p. 416.

sustentação das práticas artísticas que, mediante «uma mais completa [...] relação numerológica da cultura universal em exemplo português», «inseriu miticamente o seu país numa corrente de conhecimento»<sup>142</sup>. Dito de outro modo, para o historiador as investigações do artista prepararam e justificaram um conhecimento de *tipo português* que participa, particularizando-o à especificidade nacional, do saber canónico ocidental (europeu), uma ideia que segue, de resto, as próprias convicções de Almada acerca dos pressupostos das suas obras do período final de carreira.

O sentido programático que França atribui a este processo é claro: trata-se das vias de cumprimento, no caso português, do projecto novecentista de reconstrução mitológica, que o autor já havia analisado em *Situação da pintura ocidental*. Aquilo que o surrealismo, como já vimos, conseguira parcialmente (estruturar uma continuidade para o modernismo ligando o futurismo dos anos de 1910 à abstracção de início da década de 1950), Almada alcança de modo pleno, pois não só é ele próprio o agente vivo dessa continuidade, como resolve o inquérito prospectivo do modernismo ao reatar, mediante técnicas e linguagens *modernas*, com tradições eruditas locais fundadas na cultura ocidental ancestral.

Aqui chegados, estamos em melhores condições para compreender aquela que configuramos como a terceira camada do pensamento teórico de José-Augusto França, e que porventura é anterior, no tempo, à interessante mistura de elementos formalistas e sociológicos que revestem as suas análises: a influência das noções estéticas problematizadas por Almada nos seus escritos. Há vários pontos onde ela surge com clareza. Por exemplo, na convicção acerca do desfasamento temporal em que Portugal vive, que Almada justifica pela ausência de uma ideia colectiva de nação e França fundamenta pelo conservadorismo e ignorância das instâncias oficiais de divulgação e promoção das artes. Ou, onde Almada refere a arte moderna como «estilo do século», França classifica-a como um conjunto de «mitos de desacordo» baseados na «revolta», verificando-se um semelhante entendimento negativo do modernismo (distanciado da “verdadeira” arte), não obstante ambos os autores o validarem como inevitável e consequente com os momentos sociopolíticos que se vivem. Daqui resulta, também, uma análoga consideração acerca da relação umbilical da arte com o seu contexto de origem, que nos dois casos passa pela verificação da degradação generalizada das suas condições ideais de formulação, nas palavras de Almada devido à falência das

---

<sup>142</sup> José-Augusto França, *idem*, p. 272 e 164.

motivações humanas e sociais que presidem à relação entre o indivíduo e o colectivo, no entender de França pela desintegração existencial da relação sujeito-objecto que pôs em causa os sistemas tradicionais de representação e dissociou o mundo reconhecível das imagens nele geradas. Para ambos os autores, são estas condições que anunciam a necessidade de se forjarem novos mitos para o século XX, e as vias para a sua concretização são parecidas: para Almada, ela passa pela abstracção enquanto sùmula formal e mítica dos conhecimentos adquiridos desde a antiguidade; para França, a mesma abstracção é vista como um «ultra-mitologismo» cuja auto-referencialidade imaginante trabalha para ultrapassar a falência do regime representativo das imagens. Essa abstracção reveste-se de pressupostos identitários e autóctones (baseados nas manifestações nacionais da cultura material visual, no caso de Almada, ou numa necessidade sociocultural emancipada de estrangeirismos, no caso de França) que se constituem ao arpejo das mais genéricas noções acerca do *estilo internacional* que caracteriza a arte moderna no seu todo, ao mesmo tempo que situam esses pressupostos num plano conceptual que reforça a pertença da cultura portuguesa ao seu âmbito europeu de origem.

Há, assim, um pensar sobre as questões artísticas na sua relação com a sociedade e a vida que é comum a ambos os autores, com pressupostos e pontos de chegada afins. O facto de a teoria estética de Almada ser formulada antes da de França, mais do que pôr-nos de sobreaviso a respeito de uma colagem simplista das ideias desenvolvidas pelo historiador ao pensamento do artista, reforça antes a convicção do próprio França em torno da relevância fundamental do corpo de trabalho de Almada para o contexto cultural português, ao ponto de influenciar de modo tão vincado o único investigador que, em meados do século, se ocupou das questões da contemporaneidade que eram também assunto dos textos do artista.

Esta influência é muito mais devedora dos escritos do artista do que da sua obra plástica. Por um lado, é de referir que sem os escritos, o nexu conceptual que liga, em Almada, as suas reivindicações futuristas dos anos 1910 aos desenhos de maternidades e de famílias da década de 1930 e às pinturas abstractas de 1957 seria imperscrutável, com todos os riscos que tal acarretaria para uma compreensão cabal da coerência geral da sua obra. Os escritos cumprem, aqui e como tantas vezes acontece, o papel de conferirem um discurso unificador às obras a que dizem respeito. Mas porque eles são muito mais do que isso e se propõem também formar uma visão

de conjunto das práticas artísticas e da sua pertinência num mundo em constante questionamento sobre si próprio, eles têm, como não podia deixar de ser, ressonâncias para lá da obra individual do artista, como se torna patente, desde logo, na reunião póstuma dos seus textos em várias antologias e na vasta fortuna crítica gerada a propósito, mas, sobretudo, na própria infiltração das ideias de Almada no pensamento estético de França. Neste caso, essa influência funciona mesmo a contrapelo de uma abordagem formalista para a qual a presença da linguagem escrita no trabalho de um artista se reduziria a uma contaminação indesejada de pesquisas idealmente mantidas numa esfera estritamente visual. Do mesmo modo, ela interfere também com as panorâmicas sociológicas de entendimento dos problemas artísticos, que evitam as particularizações excessivas em autores, obras e seus significados mais profundos.

Como podemos, então, avaliar esta influência dos escritos de Almada sobre o pensamento estético de França? Já antes ponderámos de que modo o autor impôs um “esquecimento” sobre corpos de ideias sobre a contemporaneidade formulados antes de si por artistas, tais como a transformação da experiência vivida em objecto de conhecimento por parte dos modernistas que primeiro historiaram as suas próprias actividades (subcapítulo II.1.), ou a desindividualização e indistinção operada sobre a crítica produzida por artistas que, ainda assim e na sombra, sublinham os argumentos desenvolvidos pelo autor (subcapítulo II.2.).

Agora, no campo da teoria estética que nos vem ocupando, é caso para dizer que estamos perante uma espécie de “retorno do recalcado”: por um lado, a análise que França elabora sobre o trabalho de Almada segue a par e passo os escritos do artista, chegando ao ponto de não distinguir entre texto e obra, como já vimos; por outro lado, a marca indelével do pensamento de Almada sobre as investigações de França verifica-se no modo como a sua grande teoria subjacente à interpretação dos factos artísticos portugueses do século XX sofre a influência das problematizações em torno da arte que o artista desenvolveu ao longo de décadas. Contra as ideias mais ou menos feitas de que os escritos dos artistas são textos sempre parciais que apenas interessam às próprias obras, este é um exemplo vivo de como a teoria desenvolvida por um artista pode permear, de modo tão mais eloquente quanto mais subterrâneo, a construção da inteligibilidade de um dado período histórico-artístico<sup>143</sup>, a qual, é bom

---

<sup>143</sup> O caso português corrobora, de resto, uma situação que se viveu também internacionalmente. Como escreve Hans Belting a propósito dos ensaios de teoria artística desenvolvida por autores de meados do

notar, dura, sem alterações de monta, até aos dias de hoje. Talvez haja, no entanto, uma justificação bem simples para tal suceder: é que, quando França começou a trabalhar a contemporaneidade, mais ninguém senão os próprios artistas se preocupavam em entender-lhe as motivações e linhas norteadoras, imersos como estavam os historiadores na factualidade de tempos já passados.

O principal efeito da teoria estética de Almada sobre o pensamento historiográfico de França é que ela serve uma compreensão e uma verificação portuguesa e moral do formalismo idealista da estética ocidental. Tal verifica-se no modo como o exemplo do artista serve como eixo estruturante da grande problemática que atravessa *A arte em Portugal no século XX*, que é a de saber como se processou a lenta construção de uma linguagem artística moderna em contexto nacional, em si um espelho da (possível) actualidade e urbanidade da sociedade portuguesa. Os três capítulos dedicados ao percurso artístico de Almada assinalam, em cada uma das partes da monografia, os momentos exponenciais de cada um dos períodos cronológicos abordados (1910-1920, 1930-1940 e 1940-1950) e das suas respectivas sensibilidades sociais e estéticas. E é, ainda, Almada que ocupa as últimas páginas das «Considerações finais». Ele é, na narrativa artística de França, o contraponto exemplar que oferece uma percepção do máximo alcançável, em contexto português, no campo das possibilidades estéticas e plásticas de cada período estudado; ao resto das propostas artísticas sobra um papel mais ou menos secundário, porque epocal. Almada funciona, no fundo, como o *ideal* a partir do qual a *realidade* se mede.

O próprio carácter idealizante da teoria de Almada contaminou, assim, o pensamento estético de França, mesmo que as pesquisas conceptuais e plásticas do artista não tenham deixado de ser percebidas pelo historiador como uma «metafísica emanencial», ou como uma «demanda mítica cuja unidade se perde»<sup>144</sup>. Isto não o impediu, no entanto, de encontrar aí um pilar teórico para avançar, como já vimos, com a sua formulação acerca da necessidade de um ultra-mitologismo que, mediante o trabalho da *imaginação* e os efeitos da *abstracção*, viesse a criar as coordenadas

---

século como Sartre, Heidegger e Adorno, «[t]hey were as incapable of founding a dominant theory of art as art was to attain inner unity. Artists' theories have seized the space previously occupied by art theory. Where there is no general theory of art, artists assume the right to express their own personal theory in their work.» Belting, Hans, «Epilogues for art or for art history?», *Art history after modernism*, [1995], *op. cit.*, p. 13.

<sup>144</sup> José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força & Almada Negreiros, o português sem mestre*, *op. cit.*, p. 398 e 393.

mitológicas (ou o «acordo social») em falta num século até então vivido «em branco» (para recuperar um termo de Almada). Neste sentido, parece que não só Almada, mas também França, se deixaram contaminar por esse excesso de carga mitológica que Eduardo Lourenço detectou no nosso pensamento culto, sempre à procura da nossa «imagem ideal» mas sempre chegando apenas a uma «imagem *irrealista*»<sup>145</sup>, menos feita do «presente concreto» do que de «um passado ou um futuro mistificado para justificar a esperança desmedida ou a descrença brutal nos destinos pátrios»<sup>146</sup>. Que Almada, um modernista da primeira hora, atestasse a falência do momento presente e procurasse a regeneração num futuro por vir, é consentâneo com o vanguardismo emancipatório que cobriu boa parte das suas primeiras actividades artísticas e interventivas. Mas que estas ideias sejam rebatidas por França para o contexto português do pós-guerra tem o efeito de introduzir no seu pensamento histórico uma *inactualidade* que se prende com a manutenção de uma ideia de *crise* num contexto, o dos anos 1950, em que a *realidade* trabalhava já para dela se emancipar.

Esta noção de crise é um segundo efeito da influência de Almada sobre o pensamento de França. Na sua escrita, ela traduz-se na necessária pesquisa dos meios em curso na arte moderna, que a dado momento se suporta no “não-figurativismo” e na abstracção devido à falta de «objecto acreditável» causada pela falência de mitos sociais norteadores de uma vivência em comum. O papel conferido à *imaginação* neste processo advém da origem surrealista que França identifica na não-figuração portuguesa, cuja função de libertar e universalizar os dados da realidade cumpre a formação de novos mitos<sup>147</sup>. Do mesmo modo, o surrealismo transmite também à abstracção portuguesa o seu carácter *moral*, cujos princípios o historiador tem o cuidado, para melhor o distinguir do neo-realismo, de separar de vínculos político-ideológicos ou socioculturais, enfatizando antes a sua «dialéctica real-imaginário» exprimível numa «libertação psicológica»<sup>148</sup> do indivíduo<sup>149</sup>.

---

<sup>145</sup> Eduardo Lourenço, «Psicanálise mítica do destino português», *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português* [1978], Lisboa, Gradiva, 2004, 3ª ed., p. 51.

<sup>146</sup> Eduardo Lourenço, «Repensar Portugal», *idem*, p. 74.

<sup>147</sup> Também aqui podemos associar o pensamento do historiador às noções desenvolvidas por Almada acerca da necessidade de, em face das falsas colectividades forjadas em tempos ditatoriais, o indivíduo se virar para dentro de si mesmo em busca da sua unidade perdida.

<sup>148</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, *op. cit.*, p. 393.

<sup>149</sup> Do lado do neo-realismo, as ligações ideológicas foram sempre claras: António Pedro Pita já estudou, no campo da literatura, os influxos das teorias marxistas francesas (por via, entre outros, do escritor e ensaísta Romain Rolland, que influenciou Bento Jesus Caraça), as quais, mais do que uma

É esta libertação psicológica por via da imaginação que pode fornecer, na perspectiva de França, a solução à crise detectada, o que funciona, a nosso ver, como a tentativa de estabelecimento de um *novo cânone* para as práticas artísticas que reflecta o novo acordo social fundado em novas verdades por todos reconhecidas. Este é um terceiro aspecto que reflecte a influência de Almada sobre a teoria estética de França, e não usamos a palavra “cânone” por acaso. A sua existência pressupõe um conjunto de procedimentos aplicados com vista à obtenção de determinado objectivo previamente definido, dos quais podemos dar o exemplo do uso da perspectiva e da cor para obtenção de um efeito ilusório de realismo representativo, práticas estabelecidas no decurso do Renascimento e tornadas programáticas com a posterior pintura académica. Neste sentido, o cânone, ou o grande programa subjacente à criação novecentista de novos mitos sociais e correspondentes formas de visibilidade passaria, de acordo com o historiador, pela imaginação libertadora tornada *regra*, o que tem o duplo e antitético efeito de, num primeiro momento, libertar a arte dos espartilhos normativos das técnicas académicas mas, num segundo momento, tornar essa mesma imaginação numa nova *escola* – o que explica, em boa parte, o interesse votado por França à Escola de Paris do pós-guerra.

Com esta perspectiva programática atribuída à imaginação libertadora, da qual se ocupa em definir os traços teóricos gerais, França aproxima-se muito mais dos historiadores seus antecessores – com os quais operou, apesar de tudo, uma ruptura tão marcada – do que se poderia supor. Deles o autor herda, inadvertidamente, a convicção acerca da pujança de uma determinada prática artística aferir-se pela sua capacidade de gerar um *estilo* e de formar uma *escola*, a qual se baseia num conjunto de normas enquadradas numa narrativa maior que lhe confere a coerência e a

---

«ruptura com o passado político provocada por um novo pensamento» ideológico, são absorvidas na tradição revolucionária do racionalismo iluminista e «interpretado como produto de toda a história intelectual progressiva da Europa». Mas do lado do surrealismo, e levando muito mais longe a vaga dimensão ética que França lhe atribui, Maria de Fátima Marinho chamou também a atenção para a penetração do surrealismo francês em Portugal, em meados da década de 1940, através da poesia mais comprometida de Paul Éluard e de Louis Aragon; bem como para as oscilações do Grupo Surrealista de Lisboa entre o surrealismo literário protagonizado por Breton ou a versão politizada de Aragon. A componente ideológica do surrealismo português tem ainda de ser ponderada a partir da circunstância de vários dos seus membros (fossem eles do Grupo Surrealista de Lisboa ou do seu dissidente Os Surrealistas) terem tido uma estreita relação inicial com o neo-realismo (até cerca de 1948) e de a oposição ao regime ter nele uma marca tão distintiva quanto neste, numa altura em que uma das principais características da arte moderna, em Portugal como noutros lugares, se definia pela oposição (estética e ética) ao academismo tão do gosto das estruturas governativas europeias. António Pedro Pita, «Recepção portuguesa do marxismo francês. Sobre a formação teórica do neo-realismo», *Conflito e unidade no neo-realismo português. Arqueologia de uma problemática*, op. cit., p. 85. Maria de Fátima Marinho, *O surrealismo em Portugal*, op. cit., p. 21 e 44.

necessidade. No entanto, a história do século XX mostrou-nos a ausência de um programa claramente definido e enunciável nas práticas artísticas. Greenberg quis detectar uma atitude programática na «geral tendência autocrítica da pintura modernista»<sup>150</sup>, mas esta é uma noção que apenas se pode circunscrever a determinado tipo de pintura e que remete para a inexistência de todas as propostas plásticas que não cabem neste enunciado. Mais do que isso, ela não é um resultado da legibilidade interna das próprias práticas artísticas que transforma preceitos (modos de fazer) em ideias (teoria). Ela é, antes, uma leitura exógena, realizada por críticos e historiadores com o objectivo de clarificar os significados das práticas artísticas e inseri-las num sentido geral mais vasto (cultural e até civilizacional) que elas próprias. Essa mesma leitura exógena é, por sua vez, enquadrada num conjunto de proposições auto-reflexivas que enfatizam valores como a subjectividade expressiva nas artes visuais, ao mesmo tempo que afirmam a incapacidade de conceptualização estética por parte dos artistas – justificando implicitamente o protagonismo da teoria construída por críticos e historiadores (desde logo por França) e o silenciar das ideias desenvolvidas pelos próprios artistas. A *actualidade* de França reside, ao fim e ao cabo, no modo como prolongou a tendência ocidental e moderna para a especialização dos saberes, assentando as suas investigações no pressuposto-base de dissociação entre teoria e prática (entre *reflexão* e *oficina*).

Em suma, o século XX português é analisado, pelo historiador, de uma perspectiva idealizante, na qual a ausência de um modelo normativo artístico, ou de um cânone, é o sinal de uma crise – ética e estética – ultrapassável quando um novo programa – moral e plástico – adquirir um grau de consenso tal que possa ser vivido e aplicado de forma extensiva. A questão ética é essencial para o pensamento historiográfico que França elabora sobre o período novecentista e sobrepõe-se, mesmo, ao ponto de vista estético. Nos seus desdobramentos ideológicos, a ética serve para o autor realçar as fronteiras entre as duas tendências artísticas que se desenvolvem no pós-guerra em Portugal, nomeadamente o enfoque nos problemas sociais e humanos, no caso do eixo que liga o neo-realismo à figuração, e o privilegiar das expressões imaginantes individuais, na relação entre o surrealismo e a abstracção. E serve-lhe, também, para explicar como o caminho traçado por ambos os movimentos se realiza

---

<sup>150</sup> Clement Greenberg, «Modernist painting», *The collected essays and criticism*, Vol. IV, “Modernism with a vengeance, 1957-1969”, *op. cit.*, p. 91.



através de um despojamento de preocupações éticas em direcção a uma dimensão apenas estética:

«Cerca de 50, a polémica que opusera as duas opções estava esgotada, na medida em que elas próprias perdiam virulência – e então verificou-se um deslocamento dos pólos de discussão, que passou a traduzir-se em termos mais estéticos e menos éticos, primeiro de “realismo” mas em breve de “figuração” ou de “abstracção”.»<sup>151</sup>

Esta convicção de França sofre de uma distorção que dissocia a necessária presença de uma ética no interior de qualquer estética, e que entende a estética como aplicação prática, ou como um resultado de segundo grau, de uma ética previamente definida, em vez de compreender a relação de dependência íntima que ambas as instâncias estabelecem entre si e de assumir a estética como a face material e tangível da ética, a sua forma de visibilidade e legibilidade. Ao mesmo tempo, enquanto identifica a viragem de um discurso plástico centrado na ética para um maior protagonismo da estética, é ainda de uma perspectiva *moral* (quer dizer, exclusivamente ética) que França aborda o problema da figuração e da abstracção que ganha terreno nos anos 1950 em Portugal, o que o conduz a uma radicação redutora das propostas de realismo e de figuração a partidarismos político-ideológicos (no sentido em que a ideologia ou a política, como também Almada Negreiros viu, alienou o seu desígnio maior de promover um pensar e um agir comuns sobre as coisas) e, pelo contrário, a valorizar a pureza da putativa independência da imaginação inconsciente e subjectiva presentes no surrealismo e na abstracção.

Este é, também e ainda, um problema relacionado com o excessivo protagonismo da noção de cânone presente nas suas abordagens historiográficas. Na perspectiva de França, e de acordo com as pesquisas teleológicas que a teoria formalista incutiu ao surrealismo português no seu percurso para a abstracção, o forjar de um novo programa artístico e plástico no interior de uma nova teoria geral do mundo configura uma condição prévia para a criação de novas imagens que espelhem essa nova mundividência. Trata-se ainda de um quadro interpretativo no qual a ética preexiste à estética.

---

<sup>151</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, op. cit., p. 395.

É do lado das propostas associadas ao neo-realismo e, depois, à (neo)figuração que se procura, pelo contrário, uma convergência entre ética e estética, ao realizar-se o processo inverso de fomentar uma investigação em torno das novas imagens que pudessem exprimir, ou dar visibilidade, às novas percepções suscitadas pelo mundo em transformação do pós-guerra, procurando-se clarificar a sua nova ordem à medida que se lhe procurava um sentido. Para além dos contornos ilustrativos das realidades sociais em que França quis encerrar a estética neo-realista, é importante realçar como, na viragem para os anos 1950, é do interesse pela realidade figurável que sai o entendimento do *específico* do labor artístico como uma observação liberta, tanto quanto possível, de noções (técnicas ou conceptuais) previamente definidas. Neste sentido, e mais dos que as “vanguardas” surrealistas e abstractas recolhidas nas suas paisagens interiores, é a figuração do pós-guerra que cumpre o que os naturalistas do século XIX deixaram por fazer, provocando o “atraso” de que França não deixou nunca de se queixar e o decorativismo que António Dacosta ainda verificava na pintura de salão nos anos 1940: projectar a arte para fora de si mesma e olhar para as coisas sem o filtro da academia, na convicção de que «a vida de um quadro começa fora da moldura»<sup>152</sup>.

Essas investigações a partir da realidade propuseram-se *reconfigurá-la* a partir dos seus dados sensíveis e percorreram caminhos simultaneamente plásticos e conceptuais nos quais a reflexão escrita assumiu um protagonismo indispensável. Por isso, a secundarização das propostas neo-realistas, e mais tarde figurativas, não foi apenas levada a cabo por França através do denegrir do seu carácter ilustrativo e da sua excessiva dependência de programas ideológicos. Ela foi também construída mediante a ausência de quaisquer referências à existência de produção escrita em vários dos artistas que, mais do que neo-realistas, assumiram-se como “figurativos” a partir do seu interesse pelo mundo tangível – um gesto que, além do mais, teve a grande vantagem de permitir também ao autor elaborar a sua teoria acerca do vanguardismo sem escrita das propostas surrealistas portuguesas.

Daqui resulta que o pensamento estético de Júlio Pomar, um dos artistas mais directamente empenhados na pintura neo-realista (até meados da década de 1950) não tenha sido alvo de qualquer tipo de atenção por parte de França. Pomar foi um dos

---

<sup>152</sup> Eduardo Calvet, «Opiniões e considerações a propósito dos muito novos pintores na 2ª EG de AP», *Horizonte, Jornal de Arte*, n.º 11-12, *op. cit.*, p. 4.

artistas que maiores diligências assumiu na problematização teórica da arte moderna à luz de uma ambicionada ligação directa com a realidade e com a cultura contemporânea. Os inúmeros artigos que publicou atestam uma presença assinalável na imprensa até meados da década de 1950, como coordenador de páginas de arte e como autor de críticas de exposição, de notícias de actualidades artísticas e reflexões sobre problemas de diversa índole que afectavam o meio das artes visuais. No entanto, e apesar de o artista integrar o mais ou menos restrito grupo que beneficia de sínteses analíticas com algum fôlego em *A arte em Portugal no século XX*, França não sai dos limites da produção plástica do pintor e não escreve uma única linha sobre a sua vertente teórica.

### CAPÍTULO III

#### OS ESCRITOS DE JÚLIO POMAR DO PERÍODO NEO-REALISTA

«Criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas.  
É estreitar entre pessoas e coisas que existem, e *tal como existem*, novas relações.»

Robert Bresson, *Notas sobre o cinematógrafo*, 1975.

##### **III.1. Júlio Pomar: depois do neo-realismo**

Júlio Pomar foi um colaborador assíduo da imprensa cultural até finais de 1953<sup>1</sup>, através da publicação de ensaios, depoimentos, entrevistas (que concedeu e que realizou a outros artistas), crítica de exposições, recensões de livros, entre outros. Títulos como *Horizonte*, *Vértice*, *A Tarde*, *Mundo Literário*, *Seara Nova*, *Arquitectura*, *Portucale* e *Comércio do Porto* não esgotam<sup>2</sup> a lista de periódicos que, a partir de 1942, inclui textos seus centrados na exploração de assuntos como o estatuto do artista e da obra de arte, o modernismo português e a arte internacional, o desenho, as artes decorativas e as chamadas artes menores, as políticas expositivas, o público e o ensino artístico. Depois deste período, e até aos dias de hoje, a escrita mantém uma presença assinalável no percurso de Pomar, mas com diferenças notórias. Para o nosso estudo interessa-nos, sobretudo, os escritos realizados até meados da

---

<sup>1</sup> Alexandre Pomar, «Júlio Pomar», *Júlio Pomar, Catálogo "raisonné" I, Pinturas, ferros e "assemblages" 1942-1968*. Estabelecido por Alexandre Pomar, com a colaboração de Natália Vital e Rosa Pomar. Paris, Lisboa, La Différence, Arte Mágica, 2004, p. 19. [Texto disponível em <https://www.academia.edu/741356>, acedido em 17 de Fevereiro de 2012.]

<sup>2</sup> A edição integral dos textos de Júlio Pomar está, no momento em que escrevemos, a ser preparada pelo recém inaugurado Atelier-Museu Júlio Pomar, sob coordenação de Sara Antónia Matos e Pedro Faro.

década de 1950, mas afigura-se-nos relevante comentar alguns aspectos sobre a produção textual posterior, não só porque tal permite esclarecer melhor o que individualiza cada um dos períodos, mas também porque possibilita entrever algumas afinidades conceptuais existentes entre ambos.

A distinção que operamos entre duas “fases” de escritos, uma que decorre do início do percurso de Pomar até 1953 e a outra que se enceta daí em diante, tem dois motivos. Uma prende-se com o primeiro período estar marcado por uma série de preocupações associadas ao neo-realismo, as quais se esbatem à medida que a própria pintura de Júlio Pomar vai adquirindo identidade própria. A outra tem a ver com o facto de a interrupção da prática regular de artigos para a imprensa, com o que estes implicam na cobertura de interesses da actualidade artística e na abordagem de temas pertinentes à comunidade de leitores, ser o que permite ao artista lançar-se, gradualmente e através da escrita, na investigação de problemas em redor da sua condição de pintor e do universo da criação de imagens – temas estes que, de resto, estão já presentes na primeira fase, não obstante adquirirem um protagonismo quase exclusivo à medida que os seus textos se vão fixando numa variedade mais restrita de suportes, como os catálogos de exposição.

A marca de separação mais evidente entre ambos os períodos é, com efeito, o cessar das colaborações regulares com a imprensa, mesmo que tenhamos que contar com uma pouco expressiva série de artigos que, no período de 1968 a 1972, escreve sobre Vieira da Silva, Rossini Perez e Giacometti para a revista *Colóquio*<sup>3</sup>. No campo das publicações periódicas passam a ser mais significativos os depoimentos e as entrevistas, estas últimas uma constante sobretudo na década de 1980, altura em que a sua obra granjeia um reconhecimento público para lá do âmbito mais estritamente artístico<sup>4</sup>. Por sua vez, os catálogos de exposição, as monografias sobre a sua obra e

---

<sup>3</sup> Respectivamente, «Vieira ou a maturidade», *Colóquio Artes e Letras*, n.º 47, Lisboa, Fev. 1968; «Rossini Perez», *Colóquio Artes e Letras*, n.º 57, Lisboa, Fev. 1970; «Giacometti», *Colóquio Artes*, n.º 7, Lisboa, Abr. 1972.

<sup>4</sup> Só o *Expresso* e o *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* (para mencionar apenas dois dos títulos mais actuaes na área cultural nesta década) partilham entre si dez entrevistas a Júlio Pomar durante os anos 1980, publicadas por ocasião ou a propósito de exposições individuais do pintor ou do lançamento de novos livros seus. Destacamos, a título de exemplo, as entrevistas concedidas a Helena Vaz da Silva («Júlio Pomar: “Aquilo que às polícias não se diz”», *Expresso*, supl. “Revista”, Lisboa, 13 Dez. 1980), Maria João Avelaz («Júlio Pomar: “A pintura é a minha maneira de viver”», *Expresso*, supl. “Revista”, 3 Nov. 1984), Inês Pedrosa («Júlio Pomar: a marca negra das garras», *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 6 Nov. 1984), Bernardo Pinto de Almeida («Júlio Pomar: “A pintura é tátil, convida a mão”», *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 20 Ago. 1985) e Virgílio de Lemos («Júlio Pomar: “O fantasma que me habita é o não saber fazer...”», *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*,

os livros de autoria própria passam, a partir de 1973, a ser o lugar privilegiado para a publicação dos escritos de Júlio Pomar. No primeiro caso, e para além de alguns prefácios escritos para catálogos de exposições individuais de alguns artistas<sup>5</sup>, assumem particular relevância os pequenos textos, poemas ou mesmo cartas que insere nos seus próprios catálogos. É o que acontece a propósito da exposição que realiza, em 1973, na Galeria 111 (Lisboa) em cujo catálogo desenvolve um esquema de fragmentos textuais, comentários e poemas articulados com citações de artistas e autores como John Cage, Mallarmé, João Cabral de Mello Neto, Jacques Lacan, Samuel Beckett, Georges Bataille, entre outros<sup>6</sup>, ou com a carta a Maria Velho da Costa incluída no catálogo de uma exposição de 1979<sup>7</sup>, ou ainda com as variadas notas diarísticas que misturam registos do quotidiano, memórias do passado e reflexões sobre a pintura<sup>8</sup>.

Este último aspecto é central nas monografias e nos livros que, a partir da década de 1980, começam a ser publicados. Destacamos, para o efeito, dois deles: em primeiro lugar, *Discours sur la cécité des peintres*, de 1985, cuja edição portuguesa (*Da cegueira dos pintores*) data do ano seguinte. Trata-se de um livro apenas de texto, da autoria do próprio Pomar, sem imagens para além da pintura reproduzida na capa (o “retrato” de um macaco perdido nos seus pensamentos). Divide-se em vários capítulos, de teor ensaístico e prospectivo, por vezes aforístico, que se dedicam a pensar a pintura (e a sua diferença com a «imagem pintada»), a experiência do corpo do artista na sua relação com a corporalidade das tintas e do suporte, os problemas

---

Lisboa, 3 Mar. 1986). Para além destas, merecem destaque duas longas entrevistas publicadas em livro, a primeira de Helena Vaz da Silva, que percorre a biografia artística e pessoal do pintor, e a segunda realizada pelo poeta e etnólogo Alain Gheerbrant a propósito da estadia de Júlio Pomar junto dos Índios Xingu, na Amazônia, em 1984: *Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar*, Lisboa, Edições António Ramos, 1980; Alain Gheerbrant, Júlio Pomar, *Peiture et Amazonie*, Paris, Éditions La Différence, 1997.

<sup>5</sup> Nomeadamente Júlio Resende, Dietrich Kirsch, João Hogan, Menez, Alice Jorge e Maria Beatriz contam-se entre os artistas aos quais Júlio Pomar prefaciou catálogos. «Prefácio de Júlio Pomar», *Aquarelas de Júlio Resende, 6 reproduções com um prefácio de Júlio Pomar*, Porto, Livraria Portugália, 1945; [Sem título], *Pintura e gravura de Dietrich Kirsch*, Lisboa, Galeria Diário de Notícias, 1959; [Sem título], *Pintura e gravura de João Manuel Navarro Hogan*, Lisboa, Galeria Diário de Notícias, 1960; [Sem título], *Menez*, Lisboa, Galeria 111, 1980; [Sem título], *Alice Jorge*, Lisboa, Porto, Galeria Tempo, Galeria Alvarez, 1980; «Maria Beatriz», *Maria Beatriz*, Amsterdam, s-Hertogenbosch, Bienst Beeldende Kunst, 1981.

<sup>6</sup> [Sem título], *Pomar 69/73*, Lisboa, Galeria 111, 1973.

<sup>7</sup> «Carta agradecida a Maria Velho da Costa usando-lhe os dizeres:», *Trabalho de férias, Júlio Pomar, «Assemblages» e desenhos para «Corpo verde»*, Estoril, Junta de Turismo da Costa do Estoril, 1979.

<sup>8</sup> Como, por exemplo: [Sem título], *Pomar, 1 ano de desenhos. 4 poetas no Metropolitano de Lisboa*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. Semelhante teor aparece também, por vezes, na imprensa, como acontece com: «Lisboa com suas graças», *Tabacaria*, n.º 5, Lisboa, Inverno 1997, p. 20-36.

associados à ideia de representação, o acto de ver, entre outros aspectos, percorrendo diversas referências da pintura moderna (como Matisse, Cézanne ou Bacon) e práticas artísticas como o cinema ou a fotografia. Em segundo lugar, o livro publicado em 1991 por ocasião da exposição *Pomar et la littérature*, no Hôtel de Ville de Charleroi (Bélgica), sugestivamente intitulado *Les mots de la peinture*, o qual, para além da reprodução de obras relacionadas com a literatura (retratos de escritores e pinturas que partem de referências literárias como Dom Quixote ou Blimunda), organiza-se em torno de um núcleo textual que inclui uma entrevista ao pintor (por Marcel Paquet), uma antologia dos seus escritos sobre arte e uma escolha de textos críticos sobre a sua obra.

Em conjunto, ambos os livros espelham bem as motivações que presidem à convivência da escrita com a pintura no interior das preocupações conceptuais de Júlio Pomar no período posterior a 1953: trata-se de uma pesquisa em redor das condições de elaboração da pintura e da relação do pintor com a tela pintada. Ao longo dos anos e de uma forma cada vez mais evidente, os seus escritos começam a centrar-se no processo através do qual, entre o artista e a sua pintura, se produz um debate constante entre questões associadas à imagem, à representação, ao inacabado, ao indizível ou à estruturação sónica do pictórico. Vale a pena realçar o carácter pessoal e íntimo subjacente a estas reflexões, na medida em que elas dependem da coexistência do corpo pensante do artista e do (in)pensado que sempre perpassa na imagem pictórica, e é neste trânsito das ideias para as manchas de cor que as condições objectivas e imaginantes do olhar são investigadas:

«Quando uma forma nos surpreende como se acabasse de surgir, não é a forma da forma que está na origem desse brilho, é o seu movimento, e este também não saiu, salvo em parte muito pequena, do movimento que é descrito, mas do gesto que acaba de o inscrever.»<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Júlio Pomar, «O voyeur-visto», *Da cegueira dos pintores*, tradução de Pedro Tamen, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, p. 109.

Os escritos de Júlio Pomar deste período, que foram descritos por Eduardo Prado Coelho como uma «deslumbrante fenomenologia do processo pictórico»<sup>10</sup>, são percorridos por uma característica que gostaríamos de salientar: as considerações acerca da importância do texto e da palavra, problema que o artista associa a uma pesquisa dialéctica sobre até onde pode a pintura *dizer*, *enunciar*, até mesmo *descrever*, e sobre o que, na vocação descritiva e enunciativa das palavras, é por sua vez da ordem do irreduzível e do imagético. Leia-se o seguinte excerto:

«Ainda que [na pintura] me esforce por seguir um plano – o que é raro –, fica sempre a porta aberta para o imprevisto, e este pode então, por vezes, produzir uma espécie de diálogo de surdos que os ecos e as reverberações afeiçoam à sua moda.

Não se trata de um desdobramento, mas, talvez, de um deixar andar susceptível de apanhar na armadilha a espessura da palavra, mas também de ser apanhado por ela. A palavra: refugio de sinais, mais do que matéria para sinais.

Mantenho a palavra *palavra*, ainda que se trate aqui da pintura e do seu duplo, a imagem pintada, ou da imagem que nasce do pintado, uma vez visto o pintado; porque já não estou a pintar mas a conversar ou a escrever, e a única forma de não perder de vista este acto é pô-lo em palavras.»<sup>11</sup>

O texto e a imagem parecem desdobrar-se por processos afins, cada um deles procurando romper a inércia medial do outro, compensando as incapacidades específicas do outro como forma de alcançar a essência do diálogo que o artista estabelece com a tela no acto de pintar:

«Dans la jumelage dont est issue ce livre, le dessiné et l'écrit ne sont que des variations, la variation étant comprise, non comme un développement, mais comme l'approche renouvelée d'un thème unique.»<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Eduardo Prado Coelho, «Pintura, ouro e pólvora segundo Júlio Pomar», *Expresso*, supl. «Revista», Lisboa, 6 Set. 1986.

<sup>11</sup> Júlio Pomar, «Do campo do visto», *Da cegueira dos pintores*, op. cit., p. 72.

<sup>12</sup> Júlio Pomar, «Catch, thèmes et variations», *Júlio Pomar, Les mots de la peinture*, Paris, Éditions la Différence, 1991, p. 77. Este texto faz parte do livro homónimo publicado por Pomar, também nas Éditions La Différence, em 1984.



A escrita pode mesmo adquirir uma qualidade plástica:

«L’usage des mots et ses injustices : je dis mes collages, et le collage n’est vraiment qu’une toute petite opération artisanale, l’esclave obéissante qui, à la fin du banquet, règle la note de plusieurs maîtres. Qu’on se rappelle Max Ernst: ce n’est pas la colle qui fait la collage. Matisse opte pour la dénomination “gouaches découpées”, pour bien mettre l’accent sur l’opération majeure pour lui, du découpage: l’art de tailler la couleur avec des ciseaux.»<sup>13</sup>

Note-se que esta afinidade *processual* da criação da imagem e da elaboração do texto na obra de Pomar não impede a autonomia sígnica de cada um dos modos de expressão: a imagem continua sendo realizada com linhas e cores e o texto com o alfabeto e a organização frásica intacta. Pelo contrário, escrita e pintura, revolvendo-se cada uma no seu *assunto* comum (o que são e como se dão a ver as imagens), mantêm a sua individualidade expressiva, sem hipótese de confusão entre uma e outra. Eduardo Prado Coelho, no entanto e na recensão crítica à edição portuguesa de *A cegueira dos pintores*, encontrou na relação entre os escritos e as pinturas do artista motivo para identificar nos primeiros uma qualidade literária (quer dizer, artística), mais do que ensaística:

«Qualquer leitor que seja sensível à *dicção de um dizer* apercebe-se que Pomar escreve muitas vezes como pinta: isto é, deixa que se desregule, sintáctica ou semântica ou fonologicamente, a cena das palavras, e envolve-se num *excesso sem nome* a que por vezes se dá o nome de *pintura* e noutras o nome de *literatura*. Mas, de certo modo, sempre que *a cena passa a ceia*, podemos dizer que *pintura ou literatura* são apenas os *nomes arbitrários* com que procede a uma partilha provisória de lugares e de poderes.»<sup>14</sup>

A perspectiva de Prado Coelho indica uma via de pesquisa em torno dos textos de Pomar que, ao abrir para o fértil campo das relações entre a palavra e a imagem,

---

<sup>13</sup> Júlio Pomar, «L’écrit», Jean Guichard-Meili, Wolfgang Sauré, Júlio Pomar, *Júlio Pomar*, Paris, Éditions Art Moderne International, 1981, p. 37.

<sup>14</sup> Eduardo Prado Coelho, “Pintura, ouro e pólvora segundo Júlio Pomar”, *op. cit.*

fecha-os também numa auto-suficiência que os deixa cativos do universo pictórico do artista através de uma partilhada qualidade estética (literária num caso e plástica no outro), sugerindo que a sua possibilidade de crítica reside nesse movimento circular das duas linguagens num constante processo de tradução (da imagem para o texto e vice-versa, e assim sucessivamente)<sup>15</sup>. O autor prefere que os escritos sejam susceptíveis de induzir prazer estético (a quem for «sensível à *dicção de um dizer*») do que conceder-lhes uma capacidade problematizante que extrapole o âmbito da pintura de Pomar e os dimensione num mais vasto e heterogéneo universo de problemas conceptuais e pictóricos que afecta uma comunidade determinada de artistas, ensaístas, filósofos, e outros pensadores. O modo como, na leitura de Prado Coelho, os escritos e a pintura de Pomar reenviam um para o outro num reiterado processo de homologia aponta para a grande dificuldade, já analisada por W. J. T. Mitchell, colocada pelo «método comparativo», o qual acciona uma estratégia de comparação/contraste entre duas entidades (neste caso, a pintura e os escritos de Júlio Pomar) que, pela necessidade de detectar o que as unifica e o que as separa, falha em pensar outras formas de relação<sup>16</sup> – no caso vertente e seguindo o ponto de vista que nos interessa, a relação da escrita de Pomar com uma sensibilidade, partilhada com muitos outros artistas e autores seus contemporâneos, permeável aos problemas colocados pela arte moderna na sua intenção de desvendar as qualidades do mundo visível. Neste sentido, a analogia dos escritos do artista com processos e intuítos literários arrisca-se a *reduzir a uma redundância* as pesquisas textuais sobre as condições da pintura e sobre o estimular de uma *visão activa* que animam os raciocínios de Pomar:

---

<sup>15</sup> É também este o tipo de análise privilegiada pelo investigador da literatura francesa Richard Hobbs, em particular no seu ensaio sobre as relações entre a pintura e o livro *Noa Noa* de Gauguin. Richard Hobbs, «Reading artists' words», Paul Smith, Carolyn Wilde (ed.), *A companion to art theory*, Malden Massachusetts, Blackwell Publishers, 2002, p. 173-177. O autor dedica várias páginas aos inúmeros contratempos (motivados pela incompreensão gerada, neste, pela fusão numa única pessoa, o próprio Gauguin, das funções de artista e de autor/escritor) que assistiram às intenções goradas do artista em realizar, através de *Noa Noa*, aquilo a que hoje se considera um livro de artista. Mais detalhes sobre este problema são avançados no livro que procura fixar a versão original do projecto do artista, em Paul Gauguin, *Noa Noa*, segundo o manuscrito original, Lisboa, &etc, 1977. Sobre a compreensão crítica dos “livros de artista” e o seu estatuto de objectos de arte, ver, entre outros, Stephen Bury, *Artist's books. The book as a work of art, 1963-1995*, Hants, Scholar Press, 1998; Johanna Drucker, *The century of artist's books*, New York, Granary Books, 1995; Cornelia Lauf, Clive Phillpot, *Artist/Author. Contemporary artist's books*, New York, Distributed Art Publishers, 1998.

<sup>16</sup> W. J. T. Mitchell, «Beyond comparison: picture, text, and method», *Picture theory, Essays on verbal and visual representation*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1995, p. 87.

«O comércio das palavras: recorro a ele aqui para desbravar a selva do ver, para me aproximar do lado perturbador e perturbado da visão; para desempenhar, portanto, a função da bengala do cego: protegendo a marcha do indivíduo, ajuda-o a afastar-se dos obstáculos em que poderia tropeçar.»<sup>17</sup>

Como já notámos, encontramos um interesse particular na insistência com que Pomar se refere aos seus textos como uma pesquisa do potencial enunciativo das imagens e, também, do modo como a pintura explora o máximo denotativo das ideias. É esta inter-relação que nos permite estabelecer um fio condutor entre os escritos realizados depois de 1953 e os anteriores a esta data: a convicção de que as imagens *dizem* e *comunicam* sempre qualquer coisa, mesmo que o significado desse dizer tenha sofrido, na obra de Pomar e ao longo dos anos, uma deslocação. Se nos primeiros anos, durante os quais esteve particularmente envolvido com a ideologia e a estética neo-realistas, o artista se preocupou como *o que a pintura poderia dizer*, a sua desvinculação do movimento é feita na medida em que se intensificou a sua busca do *até onde pode a pintura dizer*. E, à medida que investigava as condições pelas quais se poderia descortinar a estrutura de sentido da realidade, Pomar entendia que tal não poderia ser feito senão em consequência dialéctica com o próprio acto de pintar. Ao compreender ambos como indissociáveis, a pintura de Pomar conduziu a preocupação inicial pela representação da *realidade* para uma pesquisa junto dos limites irrepresentáveis do *real*, do pensamento anterior à sempre insuficiente materialização das suas imagens na pintura ou no texto. É por evolução conceptual e não por ruptura estética que o artista passa das temáticas sociais que tipificam as suas obras até meados da década de 1950 para a própria pintura como o *conteúdo* da sua pintura, entendida esta como a construção da inteligibilidade que o indivíduo produz do mundo ao situar-se nele, verificando como a *figuração dessa inteligibilidade*, sendo diversa da *representação da realidade* proposta pelo neo-realismo, era o que lhe permitia dispensar a auto-referencialidade abstracta própria de investigações afins.

O que faz com que a formulação destas ideias se extrapole do simples domínio de uma auto-reflexão plástica, com as suas causas assentes numa pesquisa de carácter subjectivo (em que o seu corpo é central) é que ela implica um pensamento aberto às circunstâncias em que as dinâmicas da arte (e a criação das imagens) acontecem, não

---

<sup>17</sup> Júlio Pomar, «O celibatário, ele mesmo», *Da cegueira dos pintores*, op. cit., p. 97.

prescindindo para isso de um conhecimento e problematização constantes de um conjunto de factos e conceitos artísticos, estéticos, filosóficos e mesmo literários (para não mencionar uma atenção muito especial ao banal e ao quotidiano<sup>18</sup>) que o alimentam. Para além das inúmeras referências a outros autores e teorias que pontuam os seus textos mais recentes, é nos escritos dos anos de 1942-1953 que encontramos esse empenho em construir uma percepção reflectida sobre os fenómenos artísticos ancorada nos seus processos, nos seus modos de visibilidade e nas suas consequências. É com eles, tal como com a prática da pintura, que Pomar vai construindo os sentidos do que entende que é ou pode ser a arte enquanto acontecimento de abertura ao tempo.

### **III.2. Júlio Pomar e o neo-realismo: estado da arte**

Nos últimos anos, mercê das sistematizações que a já longa carreira de Pomar começa a solicitar, têm sido publicados alguns artigos em que a vertente plástica do pintor e o seu contexto histórico de emergência surgem acompanhados da leitura dos seus próprios escritos e dos de outros artistas com ideais estéticos e ideológicos afins. A primeira utilização dos seus escritos é feita pelo jornalista e crítico de arte Alexandre Pomar para o primeiro volume do catálogo *raisonné* do artista, editado em 2004<sup>19</sup>. Alguns anos mais tarde, em 2007, a exposição inaugural do Museu do Neo-Realismo (Vila Franca de Xira) oferece ao seu director e historiador da arte David Santos a ocasião para um novo olhar sobre a produção escrita de Pomar, desta vez articulada com outras fontes escritas do mesmo período<sup>20</sup>. E, no ano seguinte e no mesmo museu,

---

<sup>18</sup> Veja-se esta passagem a propósito da série de pinturas “Os tigres”: «Como as putas e os restaurantes Mac Donald [sic], as minhas imagens estão na rua. Mais uma vez, o que no *atelier* parece incongruente, nada mais faz do que retomar o folclore miúdo do domínio público. O acasalamento da fera e do guarda-chuva, acabo eu de o notar no cartaz de um banco, e já me rói a suspeita de o ter visto antes [...]. É pela escolha da imagem que o poeta ou o pintor usam o quotidiano. E o destino da imagem torna-se outro, des-neutraliza-se, e daí o espanto das pessoas que nela já não reconhecem o que é de todos os dias. [...] Este quotidiano, tido por neutro, ou nulo, e cuja banalidade já não detém a atenção, torna-se então peça e lugar de arquitectura, trama que vem do fundo do tempo e que se lança para o desconhecido – esse desconhecido com o qual o homem sempre tem de conformar-se.», Júlio Pomar, «Os meus tigres», *idem*, p. 19-20.

<sup>19</sup> Alexandre Pomar, «Júlio Pomar», *op. cit.*, p. 11-22.

<sup>20</sup> David Santos, «O neo-realismo pictórico e a utopia política do pós-guerra. Os compromissos distintos de Júlio Pomar e Marcelino Vespeira», *Batalha pelo conteúdo. Exposição documental*.

a exposição *Júlio Pomar e a experiência neo-realista* é o pretexto para um regresso aos escritos do artista, novamente por parte de David Santos mas também de Filipa Oliveira, que assina um texto neles centrado em exclusivo (que já havia sido publicado na revista *Nova Síntese*)<sup>21</sup>.

O mérito destes materiais aparecerem, por fim, à luz do dia nas análises ao trabalho de Júlio Pomar é, quanto a nós, evidente. Por um lado, permitem um acesso em primeira mão às ideias e preocupações teóricas que desde sempre acompanham o artista na sua actividade de criação, fornecendo várias pistas para a melhor compreensão desta, em primeiro lugar, e, no caso particular que nos interessa, oferecendo também uma via para o entendimento das práticas artísticas e seus níveis de problematização no tempo em que esses escritos foram elaborados. Por outro lado, os levantamentos documentais que têm vindo a ser feitos sugerem que a comunidade artística (sobretudo aquela que se dedica à investigação e à actividade curatorial) tem vindo a sentir a premência de uma releitura das fontes da arte portuguesa de novecentos, implicando-se aqui uma possibilidade de novos pontos de vista sobre o acontecido. No entanto, tal nem sempre tem sido alcançado, no caso particular que nos ocupa porque Alexandre Pomar, não sendo historiador, nem sempre vê necessidade de sustentar documentalmente algumas das suas afirmações, e porque para David Santos a sua função de director do Museu do Neo-Realismo tem determinado o tipo de olhar que dedica ao movimento. Textos como os produzidos por estes autores, ainda assim, fornecem-nos as raras leituras sobre os escritos de Júlio Pomar e um útil ponto de partida para o nosso trabalho.

É com o objectivo de oferecer uma nova luz sobre os textos elaborados por Pomar no período de 1942-1953 que partimos, então, para a sua análise. De modo mais concreto, o que nos interessa é perceber como o Júlio Pomar dos anos neo-realistas pensou as práticas artísticas do seu tempo para lá da estética e da teoria neo-realistas, procurando verificar a sua capacidade de actuação no interior de uma

---

*Movimento neo-realista português*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2007, p. 169-197.

<sup>21</sup> David Santos, «O sentido da hora e o amor do mundo. Júlio Pomar e a promessa humanista do neo-realismo»; Filipa Oliveira, «Ensaiai Júlio Pomar. Para um estudo da intervenção ensaística neo-realista de Júlio Pomar», *Júlio Pomar e a experiência neo-realista*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2008, p. 11-29 e 41-51. [O texto de David Santos encontra-se disponível em [http://www.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM\\_PaginaId=47665](http://www.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=47665), acedido em 13 de Fevereiro de 2012.]

instituição artística atravessada pelas expectáveis tensões resultantes da convivência entre registos plásticos ora académicos, ora vinculados à propaganda de Estado, ora ainda apostados na actualização dos seus pressupostos. Apesar disso, e porque esta via de abordagem não deixa de compreender os escritos de Pomar como sendo emitidos a partir de um enquadramento conceptual formulado no âmbito do neo-realismo, tal implica começar por assumir o contributo das suas ideias para a consolidação teórica do movimento, naquilo que é um pretexto para rever as leituras que, nos últimos anos, se têm realizado sobre eles.

A nossa pesquisa, suportada em parte nos trabalhos já mencionados, localizou mais de setenta e cinco artigos elaborados por Júlio Pomar no período de 1942-1953, quase todos publicados na imprensa, onde se incluem alguns textos originalmente apresentados pelo artista em conferências e palestras<sup>22</sup>. O período é balizado pelo artigo «Da necessidade de uma exposição de arte moderna», escrito para o quinzenário cultural *Horizonte*, em 1942 (quando o artista tem apenas 16 anos e está em processo de transição da Escola de Artes Decorativas António Arroio para a Escola de Belas Artes de Lisboa), e por «A tendência para um novo realismo entre os novos pintores», publicado em 1953 em *O Comércio do Porto*. O primeiro artigo, com a sua proposta de um modelo expositivo emancipado dos salões da SNBA e do SPN<sup>23</sup>, aponta para a necessidade de uma «Arte Viva» em contraste com a «arte optimista»<sup>24</sup>, mas vazia, que o artista encontrava nos referidos salões; por sua vez, o segundo artigo dedica-se a uma compreensão global dos acontecimentos artísticos ligados ao neo-realismo que decorreram desde o pós-guerra, identificando os seus principais protagonistas, os seus modos de visibilidade e as suas forças e fraquezas

---

<sup>22</sup> Contam-se, nesta categoria: Júlio Pomar, «Caminho da pintura», *Vértice*, Vol. I, n.º 12-16, Coimbra, Maio 1945, resultado de uma conferência proferida na abertura da Exposição Independente, em Lisboa (21 de Maio) e repetida no Porto, na inauguração da exposição individual de Manuel Filipe no Clube Fenianos; Júlio Pomar, «Arte e juventude», *Vértice*, Vol. III, n.º 45, Coimbra, Abr. 1947, palestra lida na Festa da Primavera organizada pelo Grupo de Estudantes de Belas-Artes do Porto; Júlio Pomar, «Na abertura da exposição póstuma de Abel Salazar», *Seara Nova*, n.º 1069, Lisboa, 14 Jan. 1948, texto apresentado na abertura da exposição no Salão Silva Porto; e Júlio Pomar, «Ver, sentir, etc. (1)», *Vértice*, Vol. XI, n.º 95, Jul. 1951, artigo adaptado de uma palestra apresentada na Associação Académica da Faculdade de Ciências de Lisboa. A excepção ao predomínio dos artigos escritos para a imprensa, durante este período, é o texto introdutório escrito para o catálogo de uma exposição de Júlio Resende: «Prefácio de Júlio Pomar», *op. cit.*

<sup>23</sup> Que José-Augusto França identificou com as futuras Exposições Gerais de Artes Plásticas, realizadas em dez edições anuais a partir de 1946. José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974, p. 355.

<sup>24</sup> Júlio da Silva Pomar, «Da necessidade de uma exposição de arte moderna», *Horizonte, Quinzenário Cultural dos Estudantes da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 8, Lisboa, 13 Jun. 1942.

estéticas e pictóricas<sup>25</sup>. Os dois textos relacionam-se de um modo interessante: onde o artigo de 1942 olha para a frente propondo medidas específicas para dar visibilidade a novas forma de fazer arte, o artigo de 1953 olha para trás fazendo um balanço do que se tinha de facto concretizado. Entre uma inicial prospectiva e uma final retrospectiva joga-se a emergência, consolidação e ocaso do neo-realismo artístico português e, ao mesmo tempo, a emergência e consolidação da obra plástica de Júlio Pomar, bem como o ocaso da sua vinculação pictórica ao neo-realismo. E, a imprimir uma coerência de conjunto aos textos do artista realizados neste período, joga-se também uma leitura completa do seu comprometimento teórico com o movimento.

Ainda no que se refere ao artigo de 1953, importa identificá-lo (tanto quanto a nossa pesquisa permite averiguar) como a *primeira história crítica do neo-realismo*<sup>26</sup> que, à imagem do que vimos suceder em períodos anteriores no Capítulo II, é elaborada por um artista. O seu objectivo é, também aqui, organizar, esclarecer e justificar os seus principais acontecimentos, com uma eficácia tal que, mais tarde, a sua leitura virá a estruturar a história aceite do movimento<sup>27</sup>: os prolegómenos localizados no caso isolado de Abel Salazar; o desenvolvimento inicial associado à literatura e à crítica literária afectas ao *Novo Cancioneiro* dos anos 1930; a emergência do «realismo social» nas artes plásticas no imediato pós-guerra a partir da influência da pintura e do muralismo sul-americanos; o trabalho de Manuel Ribeiro de Pavia e a boa recepção crítica<sup>28</sup> que a «corrente» adquiriu a partir da II Exposição

---

<sup>25</sup> Júlio Pomar, «A tendência para um novo realismo entre os novos pintores», *Comércio do Porto*, supl. “Cultura e Arte”, Porto, 22 Dez. 1953. É de salientar que este artigo insere-se num levantamento que o jornal realiza sobre «A arte moderna em Portugal», verificando-se na eleição das tendências plásticas aí inseríveis (neo-realismo e abstraccionismo) que o significado de “moderno” se considerava exclusivo dos artistas com actividade expositiva para além dos salões da SNBA e do SNI. Assim, com o artigo de Pomar, um outro de dimensões semelhantes, de José-Augusto França, detém-se sobre a abstracção («O movimento para o imaginário” e o abstraccionismo na pintura portuguesa») e Augusto Gomes, Fernando Lanhas, Júlio Resende, Querubim Lapa e Vespeira são alguns dos artistas que respondem em breves linhas a um pequeno inquérito.

<sup>26</sup> A “primeira história do neo-realismo” tem sido comumente considerada a de Ernesto de Sousa, *A pintura portuguesa neo-realista (1943-1953)*, Lisboa, Artis, 1965. Refira-se que esta monografia segue de muito perto, não obstante uma maior pormenorização dos eventos, a cronologia estabelecida por Júlio Pomar em 1953, dando também um semelhante destaque à obra de Manuel Ribeiro de Pavia.

<sup>27</sup> Como fica patente nas análises de David Santos e Alexandre Pomar que usamos no presente capítulo, e também nos desenvolvimentos factuais apontados por José-Augusto França na secção dedicada ao neo-realismo em *A arte em Portugal no século XX*.

<sup>28</sup> Entre outros, pelo *Horizonte, Jornal de Arte*, cuja edição da primeira quinzena de Junho é quase exclusivamente dedicada à II Exposição Geral de Artes Plásticas, com extensos artigos (entre os quais, os assinados por Magalhães Filho, Eduardo Calvet, José-Augusto França e Fernando de Azevedo) sobre as tendências abstractas, surrealistas e neo-realistas presentes no evento. *Horizonte, Jornal de Arte*, nº 11-12, Lisboa, 1-15 Jun. 1947.

Geral de Artes Plásticas (SNBA, 1947); alguns aspectos teóricos e sobretudo estéticos ligados ao neo-realismo; e mesmo os primeiros sinais de deriva plástica do movimento já patentes na referida exposição de 1947.

David Santos, no texto de catálogo da exposição *Júlio Pomar e a experiência neo-realista*, defende o artista como o «grande ideólogo do neo-realismo artístico»<sup>29</sup>. Para o efeito, Santos percorre alguns dos seus artigos com mais significativa intenção realista, com destaque para os elaborados entre 1945-1947. «Da necessidade de uma exposição de arte moderna», «Caminho da pintura», «Nota sobre a arte útil», «Pintura e realidade», «O pintor e o presente», «A arte e as classes trabalhadoras», «Realismo e acção», e «A tendência para um novo realismo entre os novos pintores»<sup>30</sup> são alguns dos artigos usados por Santos que, só pelo seu título, sugerem o âmbito temático em que se inscrevem e um percurso teórico de comprometimento político-estético com vista a uma transformação artística articulada com mudanças na esfera social. A leitura de Santos, recheada de citações do próprio artista, tem como pressuposto que,

«[p]olemizando em várias frentes e publicações, do Mundo Literário à Seara Nova, ou de A Tarde ao Comércio do Porto, Júlio Pomar investia tudo, nessa altura, num enlace comprometido e politizado entre a vida e a arte, estabelecendo prioridades entre o “combate” de uma “arte útil”, na “marcha do progresso” e a favor da “cultura vindoura”.»<sup>31</sup>

O texto oferece-nos uma compreensão da evolução das convicções neo-realistas de Pomar. Seguindo as palavras de Santos, elas partem da «exigência de um

---

<sup>29</sup> David Santos, «O sentido da hora e o amor do mundo. Júlio Pomar e a promessa humanista do neo-realismo», *op. cit.*, p. 12.

<sup>30</sup> Os artigos usados por Santos são: Júlio Pomar, «Caminho da pintura», *op. cit.*; Júlio Pomar, «Nota sobre a arte útil», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 2, Porto, 16 Jun. 1945; Júlio Pomar, «Pintura e realidade», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 10, Porto, 11 Ago. 1945; Júlio Pomar, «O pintor e o presente», *Seara Nova*, Lisboa, Jan. 1947; Júlio Pomar, «A arte e as classes trabalhadoras», *Mundo Literário*, n.º 24, Lisboa, 19 Out. 1946; Júlio Pomar, «Realismo e acção», *Mundo Literário*, n.º 48, Lisboa, 5 Abr. 1947; e Júlio Pomar, «A tendência para um novo realismo entre os novos pintores», *op. cit.* Para além destes, Santos recorre também a: Júlio Pomar, «Da necessidade de uma exposição de arte moderna», *op. cit.*; Júlio Pomar, «Exposição de arte moderna», *A Tarde*, supl. “Das artes e das letras”, Porto, 12 Abr. 1945; Júlio Pomar, «Diálogo breve com Manuel Filipe», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 3, Porto, 23 Jun. 1945; e Júlio Pomar, «Arte e juventude», *op. cit.*

<sup>31</sup> David Santos, «O sentido da hora e o amor do mundo. Júlio Pomar e a promessa humanista do neo-realismo», *op. cit.*, p. 18.



compromisso social por parte dos artistas» e do seu necessário «alinhamento com a acção concreta», nomeadamente através de um «combate por uma arte empenhada no devir histórico»<sup>32</sup> que terá no suplemento cultural “Arte” do jornal portuense *A Tarde*, coordenado por Júlio Pomar entre Junho e Outubro de 1945, algumas das suas mais lapidares definições. Aqui, Santos realça nos artigos de Pomar a construção de um «paradigma estético de um realismo social interventivo»<sup>33</sup>, que passa pelo «afirmar [de] uma arte social atenta ao lugar e ao tempo presente [em contraciclo com a] “mistificação” e “independência” de toda a arte que buscava uma certa espécie de intemporalidade nos caminhos da abstracção [que se estendia ao] próprio homem»<sup>34</sup> e que se inspirava (em parte e com um sucesso em solo português muito relativo<sup>35</sup>) na «comunicação colectiva que representava todo o muralismo mexicano»<sup>36</sup> e no «“humanismo” anunciado pelos ventos do pós-guerra»<sup>37</sup>.

O ímpeto ideológico de Pomar não deixa, ainda assim, de identificar vários dos problemas que assistem a uma plena implantação da sensibilidade neo-realista no campo de uma prática artística entendida enquanto cultura de intervenção. Santos percorre, para esse efeito, a convicção do artista acerca das «limitações» impostas pelo «atávico analfabetismo que afastava o povo da produção cultural mais erudita» e que complicavam as ambições neo-realistas de «desmistificação da arte e do seu pretenso elitismo»<sup>38</sup>. O sentido crítico que sempre assistiu a Pomar condu-lo também a uma «progressiva consciencialização [...] sobre os limites do próprio movimento neo-realista», o que o leva, em 1953, no já referido artigo de *O Comércio do Porto*, a «apontar algumas das [suas] principais fragilidades»<sup>39</sup>. Estas associam-se a dois factores: por um lado, uma certa tendência lírica e formalista que a partir de finais dos anos 1940 se instalou na pintura neo-realista, e à qual o próprio Pomar afirmou ter em parte sucumbido; por outro lado, o apertar das malhas da repressão política que, a

---

<sup>32</sup> David Santos, *idem*, p. 15.

<sup>33</sup> David Santos, *ibidem*, p. 15.

<sup>34</sup> David Santos, *ibidem*, p. 16.

<sup>35</sup> Na medida em que a «acção repressiva da censura» mitigou ao máximo as tentativas de pintura mural portuguesa, substituindo-a os neo-realistas por experiências com a tapeçaria e, a partir de 1956, com a mais bem sucedida Cooperativa Gravura. David Santos, *ibidem*, p. 17.

<sup>36</sup> David Santos, *ibidem*, p. 17.

<sup>37</sup> David Santos, *ibidem*, p. 19.

<sup>38</sup> David Santos, *ibidem*, p. 18.

<sup>39</sup> David Santos, *ibidem*, p. 21.

partir de finais da mesma década, fez cair por terra as expectativas de democratização do regime. Vejamos o balanço de Pomar nas suas próprias palavras:

«Quais as razões [da] fragmentação [do neo-realismo]? Sem dúvida que ela não foi ocasional. Sem dúvida que a tendência não podia ter uma coesão sólida, dada a pouca idade e as consequentes insuficiências ideológicas e inexperiência prática da maior parte dos seus cultores. Mas sem dúvida, também, que as razões se devem procurar mais longe, na evolução dos acontecimentos da vida portuguesa, no cair das ilusões que uma interpretação apressada das consequências da segunda guerra mundial ajudara a criar.

Entre aqueles que se afirmavam dentro dos princípios da corrente, alguns perigosos caminhos começaram a desenhar-se. Um lirismo, complacente, tende a substituir a agressividade temática das primeiras tentativas. A procura de soluções formais começa a sobrepor-se ao vigor do conteúdo; e isto não reflecte senão um alheamento dos problemas realmente vivos. Boa parte do que pinteí nos anos de 49 a 51 oferece tais características [...]»<sup>40</sup>

Estas ideias merecem-nos alguns comentários, mas para isso precisamos ainda de juntar à perspectiva que Santos nos apresenta acerca da militância neo-realista de Pomar, uma outra que procura evidenciar, no mesmo artista e para o mesmo período, uma identidade autoral construída através de uma relação com o movimento que dele se torna cada vez mais independente. Essa perspectiva deve-se a Alexandre Pomar que, num dos textos assinados para o primeiro volume do catálogo *raisonné* do pai, relaciona os dados biográficos necessários à compreensão da formação plástica e ideológica de Pomar com um contexto, balizado nos anos de 1945 e 1953, definido pela emergência de um ambiente cultural politizado antagónico ao regime, no imediato pós-guerra, e a consequente repressão governamental exercida, sobretudo a partir de 1947-1948, altura em que «a urgência dos temas de agitação revolucionária vai dar lugar a uma reflexão mais centrada no “ofício”»<sup>41</sup>. O seu ponto de vista realça, nos primeiros anos de actividade de Júlio Pomar, uma construção ideológica do neo-realismo pictórico mais feita pelo lado da estética do que da política, ou seja, formada

---

<sup>40</sup> Júlio Pomar, «A tendência para um novo realismo entre os novos pintores», *op. cit.*

<sup>41</sup> Alexandre Pomar, «Júlio Pomar», *op. cit.*, p. 17.

contra o «naturalismo provincial» e a «modernização mais ou menos cosmopolita» promovida pelo SPN/SNI<sup>42</sup> e numa «procura de modernas linguagens plásticas, que não reconheciam antecedentes directos na produção nacional»<sup>43</sup>. A pintura e os textos de Pomar procuram, deste modo, um caminho por entre a defesa da «responsabilidade social do artista»<sup>44</sup> e a «recusa dos esquematismos ideológicos»<sup>45</sup>, ambos coincidentes com o reconhecimento, à época, do seu trabalho como o mais esteticamente relevante da sua geração (entre outros, por Mário Dionísio e Ernesto de Sousa<sup>46</sup>) e com um empenhamento político conducente a reveses como a prisão (em 1947, pelo seu envolvimento no MUD Juvenil) ou a destruição dos frescos que realizou para o Cinema Batalha, no Porto, por ordem das instâncias oficiais (em 1948). Neste sentido, e para Alexandre Pomar, a aquisição de uma consciência plástica e pictórica com contributos do pensamento estético realista faz-se, em Júlio Pomar, com uma essencial noção acerca da importância do «trabalho do pintor como uma pesquisa pessoal» que acabará, ao fim e ao cabo, por individualizar a sua produção no interior do conjunto das propostas neo-realistas. Como escreve Alexandre Pomar,

«Nos textos de intervenção estética que Pomar publica desde 1945, [...] é atribuída prioridade à defesa da responsabilidade social do artista e à ambição de uma “arte francamente popular, esclarecedora e construtiva”, que faria da arte neo-realista “uma arte do povo, pelo povo e para o povo” [...]. No entanto, [a] recusa de autoridade de todos os papas e o entendimento do trabalho do pintor como uma pesquisa pessoal e vivida são constantemente reafirmados em artigos que contrariavam a fixação do novo realismo social que então Pomar procura nas regras de um estilo ou na mera prioridade dos conteúdos “humanistas”.»<sup>47</sup>

As leituras de David Santos e Alexandre Pomar, ainda que matizadas por ideias que sugerem uma compreensão menos estrita do assunto (sobretudo no caso do

---

<sup>42</sup> Alexandre Pomar, *idem*, p. 11.

<sup>43</sup> Alexandre Pomar, *ibidem*, p. 11.

<sup>44</sup> Alexandre Pomar, *ibidem*, p. 12.

<sup>45</sup> Alexandre Pomar, *ibidem*, p. 17.

<sup>46</sup> Em artigos assinados, respectivamente, para a *Seara Nova* (8 Dez. 1945) e o *Mundo Literário* (27 Jul. 1946), conforme nos relata José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX, op. cit.*, p. 354 e 361.

<sup>47</sup> Alexandre Pomar, «Júlio Pomar», *op. cit.*, p. 12.

segundo), favorecem um entendimento dos anos neo-realistas de Júlio Pomar em que este ora surge como o ideólogo por excelência do movimento ora como um autor cujo processo de individualização exige um afastamento do dogma neo-realista. No entanto, para melhor apreciar o alcance de alguns aspectos do pensamento do artista, presentes nos textos de 1942-1953, afigura-se necessário não só resgatá-los do grande caldo neo-realista no qual eles foram elaborados, como evitar, no extremo oposto, o enaltecimento do seu estatuto único e da sua originalidade emancipada do movimento. Uma compreensão mais adequada da questão colocará, porventura, o artista no cerne, em primeiro lugar, das suas próprias dúvidas e, em segundo lugar, das grandes questões que as condições socioculturais vigentes no seu próprio tempo levantavam.

Recuperemos, para o efeito, a citação de Pomar que atrás deixámos sem comentários: «Um lirismo, complacente, tende a substituir a agressividade temática das primeiras tentativas. A procura de soluções formais começa a sobrepor-se ao vigor do conteúdo; e isto não reflecte senão um alheamento dos problemas realmente vivos.» Esta ideia ecoa aquela que é, ainda hoje, a formulação por excelência da estética neo-realista, a de uma adequação plástica entre formas e conteúdos que, em benefício da explicitação destes últimos, manteria os modos de expressão sempre nos limites do legível em prol de um objectivo maior, *extra-pictórico*, condensado na «tendência histórica progressista»<sup>48</sup>. Trata-se, como é sabido, de uma noção definida em 1939 por Álvaro Cunhal, o jovem desenhador e político na clandestinidade que, a partir de 1961, se torna secretário-geral do (então ilegal) Partido Comunista Português e vem a ser uma das principais figuras da política portuguesa do século XX.

O interesse em destacar a ideia formulada por Pomar em 1953 serve para sublinhar a sua adesão diligente à relação antitética entre forma e conteúdo, pelo que esta é uma noção operativa *apenas e se* enunciado a partir do ponto de vista da ortodoxia neo-realista. No entanto, se deslocarmos o ponto de vista para a estrutura dos pensamentos sobre arte de Pomar, percebemos como era conflituosa a relação do artista com a questão forma/contéudo, e não teremos então dificuldades em encontrar exemplos que questionam, e mesmo contradizem, o comentário anterior. Nesse mesmo ano de 1953, escreve:

---

<sup>48</sup> Álvaro Cunhal, «Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna», *O Diabo*, Lisboa, 29 Abr. 1939.

«Il fut un temps où je méprisais certains sujets? La faute en était à moi. Le sujet n'est pas le contenu, il est un prétexte, rien que cela. Le contenu, c'est la synthèse dialectique entre le sujet et la expérience personnelle, vécue de l'artiste. Il se manifeste dans la forme, vit en elle, est exalté par elle.»<sup>49</sup>

Portanto, nem um formalismo cuja carga amaneirada amacie o que a pintura pretende dizer, nem uma coarctação de conteúdos que contrarie a intenção expressiva do artista. Note-se como aquilo que, em anos posteriores, Pomar não terá dificuldade em definir como uma relação dialéctica que depende simultaneamente do pintor, do que está à sua volta e das possibilidades enunciadoras dos meios (corpo do artista incluído), já se encontra nestes textos do período neo-realista. Aqui, nestes anos compreendidos entre 1942 e 1953, o problema forma/conteúdo é menos vezes abordado do que a consonância de Pomar com o ideário neo-realista poderia fazer pensar. E, quando tal acontece, é-o quase sempre de modo elíptico ou através de um intencional desvio da sua formulação canónica. A sua afirmação mais directa e acabada sobre o assunto é a de que «[f]orma e conteúdo são elementos artificialmente separáveis»<sup>50</sup>. Numa única ocasião encontramos o artista a dirigir-se, para o contradizer, ao axioma tal como formulado em 1939:

«Numa obra de arte, fundo e forma são inseparáveis; creio que não será arriscar muito dizer que a intenção, o fundo, a história, ou como lhe queiram chamar, é sempre servida pela forma que merece. Não há “altas intenções” metidas em “formas pobres”, nem pelo contrário “formas ricas” vestindo “pobres intenções”.»<sup>51</sup>

Pomar descarta qualquer ideia preconcebida a propósito da primazia de uma ou de outro no fazer da pintura, e propõe-se mesmo esvaziar a questão, ao criar entre ambos os termos uma mútua dependência em que o conteúdo é a *resolução plástica* das formas pintadas e a forma é o *assunto vivido* que se pretende exprimir pela pintura.

---

<sup>49</sup> Júlio Pomar, «Le sujet n'est pas le contenu», Robert Lebel (dir.), *Positions*, n.º 3-4, “Premier Bilan de l'Art Actuel 1937-1953”, Paris, 1953, p. 314.

<sup>50</sup> Júlio Pomar, «Na abertura da Exposição póstuma de Abel Salazar», *op. cit.*

<sup>51</sup> Júlio Pomar, «Pequena nota sobre o fundo e a forma», *Portucale, Revista de Cultura*, n.º 23-24, Lisboa, Set.-Dez. 1949, p. 240.

Talvez o sinal mais evidente desta sua posição seja a ausência de qualquer referência, no artigo para *O Comércio do Porto*, ao texto que Álvaro Cunhal escreveu em 1939 sobre a dependência das formas aos conteúdos. Ou seja, o que caracterizámos como uma primeira história do movimento neo-realista *não menciona* aquele que a hermenêutica historiográfica sempre considerou um dos textos fundadores do seu ideário estético e plástico, desde logo através de José-Augusto França<sup>52</sup>. Ainda em anos recentes, David Santos, apesar de considerar que, ao contrário do que se passava no campo da literatura, a formulação de Cunhal «não colhia [...] tantos adeptos entre os artistas plásticos»<sup>53</sup>, não deixa ainda assim de localizar os modelos teóricos fundadores para as artes visuais em textos do escritor Alves Redol e do já referido Cunhal, nem de analisar as obras neo-realistas a partir do maior ou menor cumprimento daquela noção desde logo estabelecida como uma ortodoxia. A origem literária e teórica do neo-realismo serviu (e continua a servir) para imprimir à sua “versão” artística uma espécie de selo de qualidade e de autenticidade, o que se desdobra em duas ou três razões de fundo: em primeiro lugar, porque esta ideia perpetua o característico «logocentrismo das sociedades ocidentais»<sup>54</sup>, por entre o qual as artes visuais procuram abrir o seu caminho próprio; em segundo lugar, porque se relaciona com a bem sucedida implantação da literatura neo-realista em Portugal desde os anos 1930; em terceiro lugar, pelo replicar do modelo de instauração do realismo socialista (no contexto do Primeiro congresso de Escritores Soviéticos, em 1934<sup>55</sup>), ao mesmo tempo que esta última, junto dos seus detractores, serviu (e ainda serve) para *salientar a sua identidade mais ideológica e política do que estética e plástica* – aspectos interligados que fomentam uma colagem excessiva ao exemplo soviético e secundarizam, ou mesmo tendem a anular, outras influências externas como, em particular, a arte regionalista e realista norte-americana<sup>56</sup>. Para o nosso estudo, interessa ainda referir como tal tem servido,

---

<sup>52</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, op. cit., p. 349.

<sup>53</sup> David Santos, «O neo-realismo pictórico e a utopia política do pós-guerra. Os compromissos distintos de Júlio Pomar e Marcelino Vespeira», op. cit., p. 173.

<sup>54</sup> Dario Gamboni, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 11.

<sup>55</sup> Sobre a definição e implantação do «método crítico e literário» do realismo soviético durante a era estalinista, ver Maria Luísa Cardoso, *História da arte e Guerra Fria*, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012, p. 291 e seg.

<sup>56</sup> «A “American Scene”, com os seus regionalistas (conservadores) como Thomas Hart Benton ou Grant Wood e os seus realistas sociais como Ben Shahn e Jack Levine, foi obviamente muito mais

também, para fomentar uma reiterada ignorância em torno da atenção que vários artistas conotados com o neo-realismo, e desde logo o próprio Júlio Pomar, fizeram incidir sobre alguns problemas artísticos do contexto português, nomeadamente a compreensão e a *prática* do modernismo entre nós desde a sua emergência até à sua absorção pelas políticas oficiais.

Em sentido inverso (e circular), a ênfase na origem literária e teórica do neo-realismo reforça, na intenção de sobrepor os conteúdos às formas, uma lógica em que à pintura cabe a *ilustração* de ideias previamente definidas. Tal fortalece ainda mais o carácter ideológico do movimento e talvez seja por isso que ainda hoje são correntes ideias como a de que a «intensa politização da prática artística foi a consequência mais relevante da actividade dos neo-realistas»<sup>57</sup>. Daqui resulta também que a compreensão do movimento continue permeada mais de *intenções* morais – expressas em termos como «humanismo renovado»<sup>58</sup>, «denúncia social»<sup>59</sup>, «desejo de luta»<sup>60</sup>, «arte mais generosa»<sup>61</sup>, «“arte útil” acessível às massas»<sup>62</sup> – do que verificada nos seus *resultados* plásticos e funcionais. É esta a lógica que faz com que, nos textos de Pomar deste período, se destaquem os termos e as noções que se adequam a uma sensibilidade neo-realista, deixando outros, que apontam para os problemas presentes na instituição artística portuguesa como um todo, na sombra.

Isolámos dois desses problemas, cujas vias de resolução procuraremos compreender com auxílio dos escritos de Júlio Pomar. O primeiro perspectiva uma reformulação dos sentidos da arte a partir da constatação da deriva académica e do comprometimento dos artistas com a arte oficial (e oficiosa) das décadas de 1920-1940. O segundo pugna pela promoção de uma abordagem anti-literária aos

---

influente na formação dos jovens neo-realistas de 1945, à procura de caminhos modernos, do que a eventual informação sobre anteriores modelos soviéticos de realismo socialista.» Alexandre Pomar, «Júlio Pomar», *op. cit.*, p. 12.

<sup>57</sup> Raquel Henriques da Silva, «Os movimentos dos anos 40», Paulo Pereira (dir.), *História da arte portuguesa*, 3.º Vol.: «Do barroco à contemporaneidade», Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 398.

<sup>58</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, *op. cit.*, p. 356.

<sup>59</sup> Rui Mário Gonçalves, «1945-1956. Neo-realismo. Surrealismo. Abstraccionismo», *História da arte em Portugal*, Vol. XIII: «De 1945 à actualidade», Lisboa, Publicações Alfa, 1986, p. 44.

<sup>60</sup> Raquel Henriques da Silva, «Os movimentos dos anos 40», *op. cit.*, p. 396.

<sup>61</sup> David Santos, «O neo-realismo pictórico e a utopia política do pós-guerra. Os compromissos distintos de Júlio Pomar e Marcelino Vespeira», *op. cit.*, p. 178.

<sup>62</sup> David Santos, «Da ambição de uma arte para o povo ao esquecimento contemporâneo: caminhos do neo-realismo visual português», *Uma arte do povo, pelo povo e para o povo*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2007, p. 9. [Texto disponível em [http://www3.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM\\_PaginaId=47376](http://www3.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=47376), acedido em 1 de Maio de 2013.]

fenómenos artísticos que passa pelo evidenciar da essência plástica das imagens e pela defesa de uma constante pesquisa dos meios. Inerentes a ambos os problemas, são também desenvolvidas questões como o papel da crítica da arte, a reformulação do estatuto do artista e a importância da transversalidade disciplinar das abordagens artísticas às necessidades contemporâneas.

A nossa análise à produção escrita de Pomar surge, portanto, norteadas a partir destes enunciados, pelo que o recurso aos seus textos não será exaustivo nem cronológico, como já aconteceu no capítulo anterior com os escritos de Almada Negreiros. Cabe também observar que destacar as ideias de Pomar do fundo neo-realista em que elas têm sido averiguadas não implica deixar de as entender como *interventivas* nem, muito menos, carregadas da ideologia que o artista, intencionalmente, lhes imprimiu. Mas não temos dúvidas que, em vários aspectos, as opiniões e os conceitos desenvolvidos pelo artista nos seus escritos do período de 1942-1953 ultrapassam em larga medida aquilo que a teoria e a historiografia fixaram como pertencente ao universo da ideologia neo-realista – outra hipótese, que nos parece mais acertada mas que deixamos apenas sugerida, dado que ultrapassa o âmbito do nosso estudo, é o próprio neo-realismo precisar de ser revisto nos seus princípios *estéticos* fundamentais e, sobretudo, nos argumentos interpretativos que sobre ele têm recaído.

### **III.3. A crítica ao modernismo português**

A crítica de exposições ocupou uma boa parte dos artigos de imprensa que Júlio Pomar escreveu na altura. Neste domínio, a variedade de assuntos vem corroborar que a construção de uma sensibilidade neo-realista não se fazia num regime de isolamento em relação ao contexto de que fazia parte. Pelo contrário, há uma *realidade* detectável nos textos do artista que é a do meio artístico onde o seu próprio trabalho plástico procura desenvolver-se, atento à arte que se produz, à sua recepção crítica e aos consumos que dela se fazem. Para além dos artigos de crítica que elabora sobre as Exposições Gerais de Artes Plásticas (sempre numa perspectiva de aferição dos



resultados alcançados)<sup>63</sup> e artistas ligados ao neo-realismo ou a ele interessando (Abel Salazar, João Hogan, Lima de Freitas, Jorge Vieira, Júlio Resende, Augusto Gomes, José Júlio)<sup>64</sup>, é importante realçar a atenção dedicada às grandes exposições de artistas modernistas de gerações anteriores (como Dordio Gomes, António Soares e Tom)<sup>65</sup>, ao naturalismo académico (o de Henrique Medina, por exemplo)<sup>66</sup>, às iniciativas artísticas do SNI (em particular as consagradas à cerâmica)<sup>67</sup>, às recentes propostas modernistas que saíam fora do âmbito estético neo-realista (como as apresentadas nas portuenses Exposições Independentes)<sup>68</sup> e à arte europeia que era possível ver-se em Portugal (entre outras, pintura francesa do século XIX até à actualidade e pintura britânica do século XIX)<sup>69</sup>.

Uma questão que ocupa parte destes artigos prende-se com o modo como Pomar entende a actividade crítica que se desenvolve na época e qual o papel que os artistas da nova geração aí podem desempenhar. O artista detecta a existência de um círculo vicioso que encerra o naturalismo académico, o público e os comentários artísticos numa profunda ignorância quanto aos modos de ver:

<sup>63</sup> Júlio Pomar, «A IV Exposição Geral de Artes Plásticas», *Arquitectura*, n.º 30, 2ª série, Lisboa, Abr. 1949; Júlio Pomar, «A V Exposição Geral de Artes Plásticas», *Vértice*, n.º 81, Coimbra, Maio 1950; Júlio Pomar, «Crítica. Das exposições. V Exposição Geral de Artes Plásticas», *Vértice*, n.º 82, Coimbra, Jun. 1950; Júlio Pomar, «VI Exposição Geral de Artes Plásticas», *Arquitectura*, n.º 40, 2ª série, Lisboa, Out. 1951; Júlio Pomar, «A VII Exposição Geral de Artes Plásticas», *Arquitectura*, n.º 48, Lisboa, Ago. 1953; Júlio Pomar, «Exposições. A 7.ª Exposição Geral de Artes Plásticas – A pintura. Escultura. Artes Decorativas», *Vértice*, n.º 120, Coimbra, Ago. 1953.

<sup>64</sup> Sem esgotar todos os artigos dedicados a estes artistas, refiram-se: Júlio Pomar, «Na abertura da Exposição póstuma de Abel Salazar», *op. cit.*; Júlio Pomar, «O pintor J. Navarro Hogan», *Arquitectura*, n.º 37, 2ª série, Lisboa, Fev. 1951; Júlio Pomar, «Lima de Freitas», *Arquitectura*, n.º 33-34, 2ª série, Lisboa, Maio 1950; Júlio Pomar, «Crítica. Das exposições. Escultura de Jorge Vieira na SNBA», *Vértice*, n.º 76, Coimbra, Dez. 1949; Júlio Pomar, «Crítica. Das artes plásticas. A volta de Júlio Resende», *Vértice*, n.º 67, Coimbra, Mar. 1949; Júlio Pomar, «Augusto Gomes», *Vértice*, n.º 118, Coimbra, Jun. 1953; Júlio Pomar, «Exposição de pintura e desenho de José Júlio, na Galeria de Março», *Vértice*, n.º 114, Coimbra, Fev. 1953.

<sup>65</sup> Os três artistas foram objecto de uma perspectiva integrada das respectivas obras: Júlio Pomar, «Vinte anos depois», *Mundo Literário*, n.º 6, Lisboa, 15 Jun. 1946; Júlio Pomar, «Vinte anos depois – II», *Mundo Literário*, n.º 8, Lisboa, 29 Jun. 1946; Júlio Pomar, «Vinte anos depois III», *Mundo Literário*, n.º 13, Lisboa, 3 Ago. 1946.

<sup>66</sup> Júlio Pomar, «Viagem à roda de uma caixa de bolachas», *Mundo Literário*, n.º 17, Lisboa, 31 Ago. 1947.

<sup>67</sup> Júlio Pomar, «Faianças de Jorge Barradas», *Vértice*, Vol. VII, n.º 66, Coimbra, Fev. 1949; «III Salão de Arte Cerâmica, do SNI», *Vértice*, n.º 113, Coimbra, Jan. 1953.

<sup>68</sup> Sem esgotar as referências, mencione-se: Júlio Pomar, «Exposição de Arte Moderna», *op. cit.*; Júlio Pomar, «A propósito da Exposição Independente em Lisboa», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 1, Porto, 9 Jun. 1945.

<sup>69</sup> Júlio Pomar, «Museu Nacional de Arte Antiga – O Oriente e a Algéria na arte francesa dos séculos XIX e XX», *Vértice*, n.º 82, *op. cit.*; Júlio Pomar, «Na SNBA – A pintura francesa de hoje», *Vértice*, n.º 54, Coimbra, Fev. 1948; Júlio Pomar, «Crítica. Das artes plásticas. Um século de pintura britânica (1730-1930) – Museu Nacional de Arte Antiga», *Vértice*, n.º 66, *op. cit.*

«[...] o que merece nota especial, quási sempre passa despercebido. Porque o visitante se habituou a ver o mau e, sem orientação capaz, o tomou por bom [...].

Sem orientação capaz: a “crítica” limita-se ao elogio do pintor ou à descrição temática, passando pela “firmeza do desenho” e o “colorido alacre”»<sup>70</sup>

Um caso exemplar é o artigo sobre as críticas à exposição do pintor naturalista (e sobretudo retratista) Henrique Medina, em 1946<sup>71</sup>, que Pomar publica no *Mundo Literário*. O artista insurge-se contra o comentário, surgido na imprensa, onde Medina é comparado a Velázquez como «um dos mais extraordinários episódios [artísticos] peninsulares»<sup>72</sup>, após o que convida os leitores a estabelecer as diferenças (se as houver) entre os retratos expostos e as estampas das caixas de bolachas à venda na mercearia mais próxima. O tom é caricato mas não esconde a gravidade da situação: Pomar constata que as parcas ferramentas de apreciação artística ao dispor do público devem-se em grande parte a uma crítica incapaz, funcionando num regime de compreensão da actividade artística desajustado e com um desconhecimento básico dos problemas estéticos que as propostas modernas se propõem suscitar<sup>73</sup>. Por isso, o artista escreve, noutra ocasião, sobre uma «necessária educação dos sentidos»<sup>74</sup>, convicto de que «[a] faculdade de crítica só ganha raízes verdadeiras após o convívio longo com o objecto»<sup>75</sup>, por um lado, e quando se concebe a si mesma a partir de uma constante tomada de posição perante as obras, por outro:

---

<sup>70</sup> [Júlio Pomar], «A propósito da Exposição Independente em Lisboa», *op. cit.*

<sup>71</sup> Trata-se, muito possivelmente, da exposição que o artista realizou no Museu Soares dos Reis, no Porto, em 1946, ano que assinala o início do regresso definitivo a Portugal após longos anos a viver no estrangeiro (França, Inglaterra, Itália, Brasil, Argentina e, nos EUA, Nova Iorque, Washington e Los Angeles), onde consolidou a sua posição de retratista de personalidades do mundo da política e do espectáculo internacionais. «Henrique Medina», *Antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto*, [http://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?P\\_pagina=1000675](http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000675), acedido em 11 de Setembro de 2013.

<sup>72</sup> Júlio Pomar, «Viagem à roda de uma caixa de bolachas», *op. cit.*

<sup>73</sup> Num dos seus artigos para a imprensa, Pomar não resiste a parodiar o tipo de crítica de arte (o mais comum) que reforça a percepção de uma comunidade artística recheada de mestres solenes e das donas-de-casa suas discípulas, do gosto burguês pelo miniatural (os -inhos) e da apreciação estética carregada de adjectivos ou, nas suas palavras: «a pujança de cor de Fulaninho; as estupendas abóboras-carneiras de Mestre Cicrano; os crisântemos cheínhos de aroma da Dona Beltrana”.» Júlio Pomar, «Uma tempestade num copo de água, ou talvez não», *Vértice*, n.º 70, Coimbra, Jun. 1949, p. 373.

<sup>74</sup> Júlio Pomar, «Ver, sentir, etc. (1)», *Vértice*, n.º 95, Coimbra, Jul. 1951, p. 361.

<sup>75</sup> Júlio Pomar, *idem*, p. 361.

«Não conheço actividades desinteressadas, nem como desinteressada me parece que se pode classificar a actividade do crítico. Emitir um juízo crítico pressupõe sempre um determinado ponto de vista, um determinado critério de valores. Uma crítica que para melhor se integrar nas obras estudadas adopte sucessivamente os pontos de vista que elas lhe propõem, sem ousar, na aparência, tomar partido, forçosamente se há-de revelar como invertebrada, desorientada ou desorientadora. E, revelando-se como tal, afirma a sua incapacidade de desempenhar o papel que lhe compete, em face dos homens e da história.»<sup>76</sup>

Não era só a ignorância e o preconceito em torno da arte moderna que tornava prescindíveis os comentários às exposições; era também a ausência de critério, a incapacidade de selecção e a inexistência de aptidões analíticas que os tornava inúteis. Estes problemas não afectavam apenas os modos de recepção pública das obras apresentadas em exposições, atingiam também os próprios artistas no seu processo de produção artística, no sentido em que, como Pomar reconhece na sua “história” do neo-realismo para *O Comércio do Porto*, a falta de «um espírito de discussão [abria] as portas ao maneirismo e ao formalismo»<sup>77</sup>, defeitos académicos que acabavam por se alastrar às melhores intenções modernizantes. Ao mesmo tempo que expõe as deficiências do sistema crítico português, o artista propugna que a única via para suprir a carência de um suporte interpretativo e problematizante da arte moderna reside em os artistas tomarem em mãos a tarefa de elaborarem eles mesmos os enquadramentos teóricos susceptíveis de uma compreensão actual dos problemas estéticos:

«Se é da vontade dos jovens [artistas] a modificação urgente do triste panorama da pintura nacional [...] impõe-se-lhes, já que na realidade não podem contar senão consigo próprios, o alargamento do seu trabalho: a criação dum sistema contínuo de informação, complemento e auxiliar imprescindível do seu esforço.»<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Júlio Pomar, «Crítica. Das exposições. V Exposição Geral de Artes Plásticas», *op. cit.*, p. 380.

<sup>77</sup> Júlio Pomar, «A tendência para um novo realismo entre os novos pintores», *op. cit.*

<sup>78</sup> [Júlio Pomar], «A propósito da Exposição Independente em Lisboa», *op. cit.*

Este repto surge em linha com a sua convicção acerca do carácter «interessado» da crítica, como fica evidente nos artigos por si publicados sobre autores e temas caros ao neo-realismo. A crítica interessada é, na sua essência, o vector analítico que importa a Pomar nos seus pensamentos escritos, que se demarca de uma simples intenção de divulgação e mediação ao ponto de se poder afirmar, mesmo, que aposta na reconstrução activa de uma «esfera pública» indissociável à formulação, circulação e discussão de opiniões judicativas<sup>79</sup>. O modo como Pomar defende que os artistas devem estar disponíveis para questionar o seu trabalho e lançar debates estéticos e plásticos na arena pública cruza-se, de resto, com uma das particularidades essenciais da arte moderna na qual, até bem depois da década de 1950, se verifica a tendência para os próprios artistas formularem os enquadramentos explicativos das obras (suas e outras contextualmente pertinentes), muitas vezes com a intenção de colmatarem as insuficiências e os atrasos conceptuais que detectam do lado da divulgação crítica e da prospecção teórica das suas propostas.<sup>80</sup>

Deste modo, pelos textos de Pomar perpassa, sempre, a defesa da urgência em promover uma cultura visual informada, dotada de princípios orientadores para a apreensão plástica e estética dos fenómenos artísticos. Por sua vez, a convocação dos artistas para ampliar as suas discussões artísticas para fora do ateliê e em direcção aos seus locais de circulação e de reconhecimento é também atravessada pela recusa do entendimento dos artistas como seres geniais, «isolad[os] do mundo»<sup>81</sup> e votados ao

---

<sup>79</sup> Sobre os contornos interessados da tradição crítica, ver Jesús Carrillo, «Crítica de la crítica», Anna María Guasch (coord.), *La crítica del arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003, p. 328 em diante. Sobre as relações existentes entre a função da crítica e a esfera pública e as ameaças que pendem sobre ambas nas sociedades contemporâneas, ver Terry Eagleton, *The function of criticism* [1984], London, Verso, 2005, p. 69-84.

<sup>80</sup> Para nos atermos só aos anos que estamos a trabalhar, refira-se, no contexto americano, os escritos de Barnett Newman, Ad Reinhardt, creditados por Robert Motherwell como bastante influentes para artistas da geração subsequente, como Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson e Mel Bochner, todos eles autores de alguns dos mais relevantes contrapontos teóricos ao modernismo pictórico associado à pureza dos meios. Robert Motherwell, Paul Cummings, «Oral history interview with Robert Motherwell, 1971 Nov. 24 – 1974 May 1», *Smithsonian Archives of American Art*, disponível em <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-motherwell-13286>, acessado em 3 de Janeiro de 2008. Vale ainda a pena mencionar, a respeito de Motherwell, o seu envolvimento na criação da Subjects of the Artists School (Nova Iorque, 1948-1949, vindo depois a transformar-se no The Artist's Club), com um intenso programa de seminários e palestras, bem como o seu papel fundamental na divulgação, em 1944-1951, da arte moderna europeia entre o público americano, através da colecção *Documents of Modern Art*, num total de onze volumes dos quais destacamos o dedicado ao dadaísmo, ainda hoje uma antologia fundamental do movimento pela aturada pesquisa de fontes e organização documental que lhe preside. Robert Motherwell (ed.), *Documents of Modern Art, Vol. VIII: The Dada painters and poets*, New York, Wittenborn Schultz, 1951.

<sup>81</sup> Júlio Pomar, «A tendência para um novo realismo entre os novos pintores», *op. cit.*

«culto da predestinação»<sup>82</sup>, o que nos permite perceber melhor as afirmações de Pomar acerca de o artista ser um «trabalhador»:

«Saibamos entender a nossa posição, não de pequenos génios recém-vindos ou consagrados, mas de trabalhadores de um campo em que, entre nós, tudo ou quase tudo está por fazer – e teremos dado o primeiro passo.»<sup>83</sup>

Não se tratava tanto que equiparar o trabalhador-artista ao trabalhador-operário de modo a criar-se, na circulação das formas visuais da experiência vivida, uma *identificação entre produtores* (de imagens ou de bens) mais apta ao processo de emancipação social pela qual lutava a ideologia neo-realista. Tratava-se, sim, de entender o artista como um profissional que, na sua área específica de actuação (a arte) detectava as necessidades e os problemas existentes e procurava os meios para as concretizar e os ultrapassar. Esta lógica do artista como trabalhador gira, por isso, em torno de questões muito mais artísticas do que ideológicas, dado que ela é pensada, desde logo por Pomar, a partir do interior da prática artística e das suas possibilidades de desenvolvimento e não a partir da compreensão do artista enquanto agente visual de um combate político para o qual contribui com as suas pinturas e os seus textos.

Nestas funções que são atribuídas aos artistas em complemento da produção estritamente artística, deparamo-nos com duas questões que, parecendo separadas, acabam por ter ligações, e não só porque observadas a partir do ponto de vista do esforço, comum a vários autores ligados ou simpatizantes do neo-realismo, de alteração do estatuto do artista na sociedade portuguesa. Essas duas questões são, por um lado, a clarificação crítica de uma arte moderna esvaziada de sentido e em rápido processo de academização e, por outro, o entendimento *decorativo* que o Estado Novo tem das práticas artísticas através das actividades do SNI. Vejamos ambas em detalhe, não sem antes realçar que estas questões não são marginais no pensamento de Pomar, ao contrário do que é sugerido pela excessiva atenção que tem sido concedida aos caracteres ideológicos neo-realistas dos seus escritos do período 1942-1953; pelo contrário, elas estão presentes nos seus textos com pelo menos igual intensidade.

---

<sup>82</sup> Júlio Pomar, «Pintura e realidade», *op. cit.*

<sup>83</sup> Júlio Pomar, «A VII Exposição Geral de Artes Plásticas. Algumas considerações», *op. cit.*

Podemos mesmo afirmar que o carácter «interessado» dos escritos deste artista parte do princípio que, para se construir uma base crítica para os novos reptos plásticos introduzidos por uma geração empenhada em erradicar da arte os filtros académicos de compreensão da realidade, é indispensável perceber criticamente – para melhor os ultrapassar – os trabalhos das gerações que os precediam.

Não é por acaso, então, que as duas questões a que nos referimos são abordadas por Júlio Pomar de forma integrada logo em 1946, numa série de três artigos intitulados «Vinte anos depois», dedicados cada um deles às exposições de Dordio Gomes e António Soares (ambas na Livraria Portugália, Porto) e de Tom (no Coliseu dos Recreios, Porto), esta última articulada com comentários à segunda edição da Exposição de Arte Moderna dos Artistas do Norte (promovida pelo SNI no Museu Nacional Soares dos Reis, Porto). Os artigos, que glosam o título da exposição de Dordio (*Vinte anos de pintura*) para melhor salientar o seu teor perspectivo, fazem um ponto de situação relativamente às práticas artísticas entendidas como modernas (excluindo, portanto, o naturalismo que de hábito era mostrado na SNBA). O mote geral é a explanação de um argumento que pretende realçar uma modificação regressiva dos pressupostos do modernismo, definível por um decréscimo da experimentação plástica concomitante com um aumento de atributos decorativos. Dordio, Soares e Tom tipificam as diferentes gradações desta mudança, o que nos dá, hoje, um indício claro acerca do modo como, para a geração de artistas surgidos no pós-guerra, o trabalho dos modernistas dos anos 1910-1920 (caso de Dordio e Soares) se confunde, na década de 1940, com o modernismo de salão das iniciativas oficiais de que Tom é exemplo. É esse também o significado que a geração de Pomar associa aos que, tendo «aparec[ido] em Portugal como os revolucionários da pintura [com] o único grito de vida a quebrar a miséria das tradições académicas»<sup>84</sup>, vêm a integrar o grupo de artistas premiados pelo SNI<sup>85</sup>.

As ideias de Pomar são precedidas, logo no primeiro artigo, sobre o que, para si, é expectável numa obra de arte. Esta deve resultar da busca de uma identidade

---

<sup>84</sup> Júlio Pomar, «Vinte anos depois», *op. cit.*, p. 1.

<sup>85</sup> Dordio Gomes e António Soares, para nos atermos apenas a exemplos em estudo, são artistas do primeiro modernismo português que viram, mais tarde, o seu trabalho reconhecido nas iniciativas artísticas do SPN/SNI: Soares recebeu o Prémio Columbano duas vezes (1935 e 1948) e Dordio foi galardoado com o Prémio Columbano (1938) e o Prémio António Carneiro (1945). Tom também foi galardoado pelo SNI com o Prémio Francisco de Holanda, em 1945. José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, *op. cit.*, p. 204 e 303.

plástica dentro das tendências expressivas da sua época, possível antes de mais através de uma triagem individualizada do acessório e do essencial com vista a alcançar um potencial universal que sirva de «verificação de valores», quer dizer, que permita aferir o seu interesse passado o seu momento inicial de emergência:

«Verificação de valores: para lá do *novo* [...] o artista vai afirma-se naquilo que verdadeiramente lhe pode garantir lugar na memória dos homens: a sua correlação com a história, com o tempo em que vive, com a classe a que pertence, correlação expressa em termos universais, humanos. E tanto mais esta correlação é expressa em termos humanos e universais, tanto mais o artista se afirma. De contrário, vogará ao sabor da moda – o que, para um artista, é uma triste condição...»<sup>86</sup>

Encontramos aqui uma colocação de termos e ideias – «humano», ligação à história e à vida... – que só uma atenção demasiado dirigida para o neo-realismo os pode reduzir a este. Para Pomar, o que lhe interessa é a capacidade que cada obra possui (ou não) de se situar no momento histórico em que é realizada ao mesmo tempo que contém uma pertinência que transcende a própria época; qualidades, afinal, do que comumente se atribui aos “clássicos”. É a partir daqui que são definidas as três vias possíveis aos artistas na sua fase de maturidade: i) avançar nas descobertas «que a sua experiência de homem e de artista lhe indicou»; ii) fixar-se na «repetição dos primeiros achados», no «maneirismo técnico» e nos «pastiches» da sua própria obra; iii) ou renunciar a qualquer intenção de pesquisa e optar pela «lisonja do gosto público» através de um «pretenso eclectismo, um refinamento estéril»<sup>87</sup>. Estão lançadas as coordenadas pelas quais Pomar avalia o trabalho dos três artistas, sendo que a nenhum cabe a primeira posição: Dordio ocupa a segunda e Soares e Tom, com graus apesar de tudo diferentes, a terceira. Como é que isto acontece?

No caso de Dordio, trata-se de uma questão técnica e formal: o artista nunca conseguiu resolver uma indecisão inicial entre as sínteses plásticas que se racionalizam na essencialidade dos gestos, e as explorações analíticas e extensivas das

---

<sup>86</sup> Júlio Pomar, «Vinte anos depois», *op. cit.*, p. 1.

<sup>87</sup> Júlio Pomar, *idem*, p. 1 e 9.

formas e das cores. Deste modo, manteve a sua pintura numa condição de ambivalência processual e, logo, conceptual:

«A síntese, em Dordio, não é um resultado de eliminações sucessivas, no sentido de agarrar o especificamente expressivo; isto é, não é o fruto de uma análise prévia, mas o ponto de partida para uma análise: – processo de “pochade”. A passagem da síntese à análise realiza-se de um modo indeciso, sem um critério lógico a presidir-lhe: a obra resulta simultaneamente impetuosa e indecisa.

[...] A solução do “caso” Dordio estaria num pouco de ordem a introduzir no seu processo de criação plástica. E êsse pouco, Dordio em vinte anos não o conseguiu.»<sup>88</sup>

A investigação do acto pictural que, ainda assim, Pomar reconhece em Dordio, está, por sua vez, ausente do trabalho de Soares, para quem não são poupadas palavras:

«Da obra de António Soares todo o drama fugiu. Onde está o homem? No jogo mais ou menos subtil dos seus pinceis há um vácuo enorme – o vácuo que nenhuma subtilidade preenche, o vácuo do sangue. A sua pintura é uma carícia de dedos sem vida. Confrange.

De que servem ao poeta as imagens perfeitas se ele nada tem a contar? [...] Da pintura de António Soares todo o sentimento desapareceu.»<sup>89</sup>

Soares é analisado sob o ponto de vista da temática – indissociável da expressividade plástica de cada obra – e representa toda uma tendência da pintura de cavalete depreciada pelos «extremos de deseducação estética a que chegou o burguês [...] comprador de quadros»<sup>90</sup>, e sujeita a normas narrativas impostas por encomenda. A sua obra é, em suma,

---

<sup>88</sup> Júlio Pomar, *ibidem*, p. 9.

<sup>89</sup> Júlio Pomar, «Vinte anos depois II», *op. cit.*, p. 7.

<sup>90</sup> Júlio Pomar, *idem*, p. 7.



«[uma] pintura especificamente decorativa, isto é, [uma] pintura primeiro que tudo subordinada a condicionantes de ordem plástica, mas extra-picturais, [que] entrava em caminho que não se prestava a confusões.»<sup>91</sup>

Atentemos nesta ideia de uma *plástica extra-pictural*, algo como uma captação da ductilidade plástica das imagens em proveito próprio e exclusivo das ideias, cujo resultado é manter as formas cativas de noções não expressas pictoricamente. É muito significativo que Pomar questione a validade deste tipo de procedimento: em primeiro lugar, porque entende a invasão do extra-pictórico nas imagens como um abastardamento decorativo da pintura e, neste sentido, oferece-nos mais um argumento sobre o modo como o artista problematiza a relação entre formas e conteúdos; em segundo lugar, demonstra como esse mesmo decorativo implica uma rigidez conceptual que o impede de ultrapassar a superfície plástica do desenho e da cor em direcção à «consciência emotiva»<sup>92</sup> do pictórico e à sua exploração significativa. A única ilustração do artigo de Soares, a sua pintura *Luiz de Camões*, é eloquente a este respeito: a representação hagiográfica do poeta, empunhando o seu atributo (os *Lusíadas*) e com tantas semelhanças com a estatuária oficial do Estado Novo, é a imagem acabada dessa inflexibilidade emotiva que se contamina às formas, levando Pomar a referir-se às obras de Soares como «figuras de cera» e como um «puro decorativo» que poderia ter adornado «leques no século XVIII»<sup>93</sup>.

Trata-se, como o artista bem salienta, de um «caminho que não se prestava a confusões» e que, se já é percorrido por Soares, elucida-se exemplarmente com Tom, detentor, nas palavras corrosivas de Pomar, da «arte de bem espatular em toda a tela»<sup>94</sup>. A expressão refere-se aos empastamentos de tinta, sem «[f]unção emotiva justificada»<sup>95</sup> e usados na «ausência de uma real consciência dos problemas plásticos»<sup>96</sup>, que percorrem a mostra de Tom, e também outras obras promovidas pelo SNI, como as mostradas na Exposição de Arte Moderna dos Artistas do Norte,

---

<sup>91</sup> Júlio Pomar, *ibidem*, p. 7.

<sup>92</sup> Júlio Pomar, *ibidem*, p. 10.

<sup>93</sup> Júlio Pomar, *ibidem*, p. 7. Nos seus comentários à obra de António Soares, Pomar não refere esta pintura em particular nem, de resto, qualquer outra.

<sup>94</sup> Júlio Pomar, «Vinte anos depois III», *op. cit.*, p. 12.

<sup>95</sup> Júlio Pomar, *idem*, p. 12.

<sup>96</sup> Júlio Pomar, *ibidem*, p. 12.

abordada no mesmo artigo. Mas o «caminho» referido não é apenas de ordem técnica; as temáticas populares, pitorescas e turísticas da obra de Tom merecem a mais contundente crítica por parte de Pomar, que nelas vê todo um «sistema» de ideias que está no cerne do modernismo de estado promovido pelo SNI:

«Para que a pintura de Tom deixasse de ser pintura de moda era necessário que Tom se agarrasse, não ao sistema a que se agarrou, não a qualquer sistema, mas à própria vida, sem a temer, e falasse dela em termos de pintura autêntica, com princípio, meio e fim, com todos aqueles elementos que constituem a sua estrutura, e sem os quais todo o quadro perece, do mesmo modo que uma casa vai abaixo se for mal construída.»<sup>97</sup>

A colagem ao «sistema» é a situação pela qual Pomar afirma a obsolescência do modernismo, que deixa de ser entendido como «pesquisa» e se codifica em técnicas («pochades», «empastamentos», sínteses formais inconsequentes, etc.) ao mesmo tempo que resvala para uma função «decorativa» (a única que lhe resta dentro do «sistema») que é a manifestação última de como a arte «se deixou ultrapassar pelos acontecimentos»<sup>98</sup>. É muito significativo, por isso, que Pomar escolha, para o texto sobre Tom, uma exposição de pintura e não trabalhos resultantes das encomendas decorativas oficiais, inserindo assim o artista na constelação de *pintores-pintores* melhor passíveis de uma crítica ao modernismo, não obstante tratar-se de um artista que a historiografia foi delimitando, nas décadas subsequentes, à função de decorador, devido ao seu percurso ligado à encomenda oficial, ao desenho de stands de exposições e feiras e, em suma, a trabalhos «menos fieis a uma pesquisa formal»<sup>99</sup>. Não se trata de uma confusão ingénua por parte de Pomar, pois como escreve logo no seu primeiro artigo para a imprensa, «[d]ecoradores de profissão são tidos como

---

<sup>97</sup> Júlio Pomar, *ibidem*, p. 12.

<sup>98</sup> Júlio Pomar, *ibidem*, p. 16.

<sup>99</sup> José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, *op. cit.*, p. 303. As histórias gerais da arte que se publicam a partir dos anos 1990 não mencionam Tom nos capítulos dedicados às artes plásticas convencionais (pintura, escultura), mas apenas nas secções sobre artes decorativas e design: Rui Afonso Santos, «O design e a decoração em Portugal, 1900-1994», Paulo Pereira (dir.), *História da arte portuguesa*, 3.º vol, *op. cit.*; Rui Afonso Santos, «O design em Portugal no século XX», Fernando Pernes (coord.), *Panorama da cultura portuguesa no século XX*, Vol. III: “Arte(s) e Letras II”, Porto, Edições Afrontamento, Porto 2001, Fundação Serralves, 2002.

verdadeiros pintores»<sup>100</sup>. O que lhe interessa é antes verificar o modo como as composições decorativas que substituíram a experimentação dos meios anulou nos artistas o seu trabalho de investigação pictórica e os transformou *a todos* em decoradores. A nova geração dos anos 1940 constata que, longe de ser pontual, a situação se estende virtualmente a todos os artistas que a antecedem, sejam os naturalistas cujas obras se confundem com invólucros de artigos alimentares ou provocam uma repulsa visceral por géneros como o de paisagem<sup>101</sup>, sejam os modernistas que perderam o sentido prospectivo e inventivo do seu trabalho e, nos piores casos, passaram a sustentar a visibilidade das suas produções em estratégias discursivas exteriores e alheias ao próprio fazer plástico. É, em ambas as situações, um *problema de ilustração*, que nos interessa verificar no exemplo do imaginário visual promovido pelo Estado Novo, epítome do «sistema» referido por Pomar.

As palavras de um alto representante do governo, em duas ocasiões-chave para o assunto que nos ocupa, são muito sugestivas a respeito do processo de modelação, durante o regime ditatorial, das funções apropriadas aos artistas. Trata-se de dois discursos de António Ferro, o primeiro uma palestra radiofónica sobre a Exposição de Montras do Chiado de 1940 e o segundo proferido no acto inaugural do 1.º Salão de Artes Decorativas, que decorreu no Palácio Foz, também em Lisboa, em 1949<sup>102</sup>. Em ambos os casos fica patente como a definição do estatuto do artista é concomitante

---

<sup>100</sup> Júlio da Silva Pomar, «Da necessidade de uma exposição de arte moderna», *op. cit.*

<sup>101</sup> O ódio de estimação que a nova geração de artistas nutre pela pintura de paisagem tem as suas razões bem ancoradas num motivo que interessa aos argumentos que desenvolvemos neste capítulo, e que tem a ver com a inexistência de relação dessa mesma pintura com o visto e o vivido, como fica manifesto na primeira crítica que António Dacosta publica na imprensa: «Os paisagistas em Portugal, dum modo quase exclusivo, debatem-se numa aflitiva atonia plástica. Exceptuando um pequeno número que faz do espectáculo natural um campo de experiências plásticas [...] sucede que, a maioria, revela uma atitude de pura indiferença. [...] não é compreensível esta senil atitude de torpor de aceitação, de ausência [...] de qualquer coisa reagente, em face do que rodeia a vista.» António Dacosta, «Breves reflexões sobre paisagens e paisagistas», *Dacosta em Paris. Textos de António Dacosta*, prefácio de José-Augusto França, notas introdutórias de Paulo Mendonça e Toledo Piza, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 21.

<sup>102</sup> Ambos os eventos tiveram o duplo objectivo de fomentar a educação do gosto popular e de aproximar a produção artística da iniciativa comercial e industrial. A Exposição de Montras do Chiado, integrada no programa dos Centenários, pretendeu chamar a atenção dos comerciantes para as vantagens em contratar artistas para o arranjo decorativo das montras e a consequente valorização das mercadorias expostas. O 1.º (e único) Salão de Artes Decorativas visou, por sua vez, sensibilizar os fabricantes de mobiliário e utilidades domésticas para a importância das criações originais a cargo de artistas contratados para o efeito. Sobre o pouco sucesso das consequências práticas do repto dirigido por António Ferro à colaboração entre artistas e comerciantes e industriais, ver António Ferro, «Artes decorativas», *Artes decorativas. Palestra ao microfone da E.N., em Agosto de 1940, e Discurso inaugural da 1.ª Exposição de Artes Decorativas, no SNI, em Maio de 1940*, Lisboa, Edições SNI, 1949, p. 26-29.

com o lugar central que, nos intuitos governamentais de renovação da sociedade portuguesa, ocupam as artes decorativas. Os artistas são caracterizados por Ferro, logo em 1940, como sendo «em todas as circunstâncias, os encenadores naturais da vida» e é fundamental o seu papel na «política de bom-gosto» que visa «educar a sensibilidade do povo», no caso vertente através das montras das lojas comerciais, entendidas como «páginas vivas de anúncios» e «instrumentos de cultura popular»<sup>103</sup>. Cabe aos artistas construir, através das artes decorativas, os cenários quotidianos onde o conforto, a elegância e o belo adquirem um carácter moralizante, como fica patente nas suas palavras alguns anos mais tarde, em 1949:

«[...] a vida é uma peça mais ou menos longa, com mais ou menos actos, que deve ter um cenário para poder ser vivida com certo conforto e certa elegância. E quando nos referimos ao cenário da casa, referimo-nos, evidentemente, a todas as casas em que o homem vive: o seu lar, a sua loja, o seu clube ou o seu escritório. Fazer, pois, tudo para que esse cenário seja o mais belo possível, para que o homem sinta a necessidade de ir além de si próprio, de melhorar o seu ideal, parece-nos obra altamente civilizadora. E até moral.»<sup>104</sup>

A *moral* implícita na produção artística tem em vista uma *aplicação prática*, desde logo patente na desejada aproximação dos artistas aos comerciantes e aos industriais, como surge explícito no propósito, definido na nota introdutória ao catálogo do salão de 1949, de promover, com este tipo de iniciativa, a convergência de interesses na «renovação e [...] elevação das nossas artes decorativas» e sua introdução «nos hábitos de todos os dias»<sup>105</sup>. Essa *aplicação prática* implicava também uma actualização do gosto que tornava indispensáveis os artistas, que deveriam desenvolver as suas produções dentro de um traço moderno contido, quer dizer, dentro de um espírito de «bom-gosto» despojado do experimentalismo

---

<sup>103</sup> António Ferro, «As montras de Lisboa», *idem*, p. 12 e 9.

<sup>104</sup> António Ferro, «Artes decorativas», *ibidem*, p. 22. Daniel Melo chamou a atenção para o facto de o Decreto-Lei n.º 23054 (de 25 de Setembro de 1933), que cria o SPN, referir que cabe a este organismo «“integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a Nação” enquanto “complemento da indiscutível obra de ressurgimento”». Daniel Melo, «A “fábrica do espírito” de Ferro», *A cultura popular do Estado Novo*, Coimbra, Angelus Novus, 2010, p. 24.

<sup>105</sup> *1.º Salão de Artes Decorativas*, Lisboa, Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, 1949, s/ n.º pp.

«extravagante e anárquic[o]»<sup>106</sup> que Ferro encontrava no modernismo mais livre. Deste modo, o recurso à arte na valorização moral da vida quotidiana era definido, por Ferro, num meio termo em que a identidade auto-referencial da arte moderna se justificava na medida em que *servia* uma função decorativa:

«É evidente que o interesse da obra de arte não deve depender de elementos que lhe sejam exteriores mas, em nosso parecer, não deve, igualmente, deixar de ser bela ou de procurar ser bela (ainda que o belo, às vezes profundamente subjectivo, a outros pareça feio). E também não pode deixar de *enriquecer* o ambiente que a recebeu até na medida em que não foi sua escrava. É assim, precisamente, que a obra de arte mais independente, mais orgulhosa, mais *solitária* se torna *decorativa*, queira ou não, porque iluminou e deu expressão a esta sala ou àquele escritório.»<sup>107</sup>

Do mesmo modo que a auto-referencialidade modernista tinha propósitos decorativos, a noção do artista-decorador a quem cabia a *encenação* da vida é, a todos os níveis, significativa do papel que lhe era atribuído pelas instâncias oficiais do Estado Novo. O artista ficava responsável, por inerência profissional de domínio dos instrumentos e das técnicas de formulação de imagens, pela elaboração dos modelos visuais pelos quais o regime se queria dar a ver. Dito de outro modo, ao artista cabia a interpretação de um guião previamente definido. Menos que um autor a quem se reconhecia autonomia na realização do seu trabalho, a sua função era, no limite, a de *ilustrador* de um conjunto de ideias que ao regime interessava veicular. Estas mesmas ideias têm vindo a ser investigadas e permitem-nos compreender de que modo estava em curso, na perspectiva de Fernando Rosas, «uma moral de (re)educação, de regeneração colectiva e individual, da qual resultaria [...] o moldar desse especial “homem novo” do Salazarismo»<sup>108</sup>, consubstanciada num conjunto de «mitos ideológicos» dos quais realçamos, para efeitos do nosso estudo, o carácter regenerador

---

<sup>106</sup> António Ferro, «As montras de Lisboa», *op. cit.*, p. 16-17.

<sup>107</sup> António Ferro, «Artes decorativas», *idem*, p. 24-25.

<sup>108</sup> Fernando Rosas, «O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo», *Análise Social*, Lisboa, Vol. XXXV (157), 2001, p. 1037. O tema do «homem novo» é, mais recentemente, retomado e desenvolvido pelo autor em Fernando Rosas, «O projecto totalitário: o salazarismo e o “homem novo”», *Salazar e o poder. A arte de saber durar*, Lisboa, Tinta da China, 2012.

do Estado Novo, o nacionalismo como essência ontológica do regime e o mito da ruralidade<sup>109</sup>.

A cultura visual promotora de um «homem novo» já estava estabilizada por alturas do 1.º Salão de Artes Decorativas: um ano antes (em Junho de 1948), a abertura do Museu de Arte Popular, sistematizando estudos iniciados no século XIX sobre a cultura popular portuguesa<sup>110</sup>, apresentava azulejos de figura avulsa, objectos em cortiça e ferro forjado, filigranas, colchas de Castelo Branco e tapetes de Arraiolos como testemunhos materiais da cultura tradicional. O Museu aplicou-se num processo de selecção e montagem expositiva que, como realçou Vera Marques Alves, sobrepôs a reificação estética à funcionalidade antropológica inerente aos objectos escolhidos com a finalidade de um «aportuguesamento de Portugal»<sup>111</sup> que codificava, na sua essência, uma identificação de tipo moral com esses mesmo objectos. Este processo já vinha de trás, como se percebe na intenção de Ferro, em 1940, em imprimir a estes objectos um prestígio histórico e uma dimensão familiar que os transformava num lugar de afectos onde cada indivíduo se reconhecia a si mesmo na antevisão de uma espécie de devir colectivo:

«[...] certos gestos ou formas da nossa vida e arte popular repetem constantemente, como aquelas avozinhas que não se cansam de contar os mesmos contos, os factos mais notáveis da nossa História, alguns dos episódios mais expressivos. [...] a nossa arte popular, simultaneamente realista e poética, é a permanência da nossa História viva através dos séculos, o seu alfabeto de imagens.»<sup>112</sup>

A «encenação» da vida levada a cabo pelo artistas-decoradores tem, assim, uma necessária componente ideológica, bastando para isso recordar que é um

---

<sup>109</sup> Fernando Rosas, *idem*, p. 1034-1036. A ideia do nacionalismo enquanto essência ontológica do regime é algo que, noutros termos, também Rui Ramos salientou como traço característico da construção ideológica da I República, como já vimos no capítulo anterior.

<sup>110</sup> Vera Marques Alves, «“A poesia dos simples”: arte popular e nação do Estado», *Etnográfica*, Lisboa, Vol. XI, n.º 1, Maio 2007, p. 82.

<sup>111</sup> Vera Marques Alves, *idem*, p. 67. As questões identitárias ligadas à cultura popular de matriz rural, com um especial enfoque na arquitectura vernácula, é ainda o tema da monografia de João Leal, *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2000.

<sup>112</sup> António Ferro, [«Introdução»], *Vida e arte do povo português*, Lisboa, Secretariado de Propaganda Nacional, 1940, s/ n.º pp.

momento estritamente político que dá origem à clara percepção, por parte do regime, da importância e do poder das imagens na veiculação das suas mensagens: trata-se do I Congresso da União Nacional, em 1934 (no Palácio de Exposições do Parque Eduardo VII, Lisboa), cujo aparato cénico, inédito até então, resulta do entendimento, por parte de Salazar, da maior eficácia dos mecanismos de comunicação visual por comparação com os discursos característicos em eventos similares, como notou Margarida Acciaiuoli<sup>113</sup>. Neste sentido, a organização de eventos como a Exposição de Montras do Chiado e o Salão Nacional de Artes Decorativas revela até que ponto o SNI se empenhou na transposição da imagem pública e institucional do «homem novo» do Estado Novo para a esfera privada e para os usos e consumos domésticos.

O Salão, em particular, com o seu repto à produção industrializada de objectos decalcados da cultura material portuguesa e a proposta de recriação de ambientes caseiros de feição tradicional, contribuía para agilizar ainda mais este processo. O primeiro foi pouco ou nada concretizado, a avaliar pelo predomínio, no catálogo da exposição (abundante em fotografias de Mário Novais e Horácio Novais) das criações únicas e originais, não obstante boa parte depender de processos mecânicos ou reproduzíveis para a sua feitura<sup>114</sup>. As propostas de produção em série patentes na exposição não passam da condição de protótipos, e resumem-se aos vidros concebidos para a Companhia Industrial Portuguesa, apresentados como «peças únicas», e às cadeiras, «modelos» de escala reduzida sem fabricante previsto, ambos da autoria de Tom. Por isso, a concretização da segunda proposta – a apresentação de ambientes domésticos – limitou os artistas, talvez mais ainda do que sucedera em colaborações passadas com o SPN/SNI, a um trabalho de *decorador* restringido à tarefa de *compor* para efeitos expositivos uma amostragem heteróclita de soluções preexistentes no mercado. É o que acontece no «recanto em qualquer parte» de Eduardo Anahory, elaborado com mobiliário da Marcenaria Triunfo e da Ferro Arte e vidros da Sociedade Ocidental do Comércio e da Companhia Industrial Portuguesa. O destaque vai, no entanto, para o pavilhão de caça de Tom, cuja decoração (lanternas de desenho

---

<sup>113</sup> Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p. 15.

<sup>114</sup> Como acontece com Almada Negreiros e Jorge Barradas, ambos com dois dos primeiros cartões realizados para a Tapetes de Portalegre (hoje Manufaturas de Tapeçarias de Portalegre); com Hansi Staël, Hein Semke e outra vez Jorge Barradas, com cerâmica; ou ainda com Milly Possoz, com pintura e aguarelas sem qualquer relação com processos industriais de fabrico e significamente remetidas para uma função decorativa. *1.º Salão de Artes Decorativas*, op. cit., s/ n.º pp.

tradicional, paredes em tijolo pintado, poltronas robustas, tapetes em pele e armários com embutidos e badalos) tem o potencial imaginativo (e saudosista) de evocar, num público recentemente urbanizado, uma *vida natural* feita de vivências de exterior e tradições gregárias, afunilando a percepção do mundo rural a um lazer confortável e elegante desembaraçado das suas reais condições de sobrevivência<sup>115</sup>.

É assim que boa parte do repúdio de Júlio Pomar pela exposição de Tom em 1946 assenta, a nosso ver, na crescente consciência de que a estética do «homem novo» estava já em franco progresso até nas actividades mais individualizadas ligadas à produção em ateliê e ao que se entendia por arte moderna. As temáticas populares, pitorescas e turísticas que Tom explora nas suas decorações mas *também na pintura de ateliê* revelam bem até que ponto o processo orgânico de *naturalização* dos mitos do Estado Novo começava já a dispensar o patrocínio oficial directo para a sua implementação. Tal configura-se, ainda, como um resultado da eficácia da unidade estilística e gráfica promovida pelas instâncias governamentais em todas as esferas comunicativas onde a imagem assume um papel fundamental, desde os eventos políticos aos álbuns comemorativos associados à Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940), passando pelo turismo (revista *Panorama*, cartazes, pousadas) e pelas exposições e edições do SPN/SNI. Júlio Pomar e os artistas modernos da sua geração compreendem, e bem, que o trabalho artístico considerado por Ferro como uma «encenação natural da vida» é, na verdade, uma *encenação naturalizante da vida do regime* exemplarmente conduzida pelo «espaço de enunciação e de recriação simbólica»<sup>116</sup> que foi o SPN/SNI.

---

<sup>115</sup> Vale a pena realçar que a construção das formas de visibilidade do campo a partir de um ponto de vista urbanizado que tendeu sempre a compreender a vida rural como uma espécie de paraíso perdido é algo que atravessa os séculos e que está longe, portanto, de se restringir aos fundamentos regeneradores que guiaram as políticas culturais do Estado Novo, ou mesmo de outros regimes ditatoriais. Sobre este assunto, ver o estudo clássico de Raymond Williams, *The country and the city* [1973], Nottingham, Spokesman, 2011.

<sup>116</sup> Fernando Rosas, «O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo», *op. cit.*, p. 1043.



### **III.4. Contra o literário, por uma plástica das imagens**

Pomar, tanto quanto pudemos averiguar, não publicou nada sobre o Salão de Artes Decorativas de 1949. Há nos seus textos, no entanto, elementos de sobra que nos oferecem um contraponto crítico ao modo como as artes decorativas eram usadas pelo regime enquanto expressão do mito da ruralidade, bem como um interesse pelas vias através das quais os meios de pesquisa necessários às artes visuais se podiam cruzar com uma ideia do *decorativo* que, para o efeito, precisava ser reelaborada. Em causa está a busca de uma alternativa à percepção de que as artes decorativas (e, por extensão, a própria ideia do moderno) tal como promovidas pelo Estado Novo estavam desfasadas da realidade: em primeiro lugar, da própria realidade essencial que definia os objectos integráveis nessa categoria, dado que eles eram, antes de mais, utensílios cuja pragmática plástico-constructiva era inseparável da sua identidade estético-funcional; e, em segundo lugar, da realidade do próprio tempo, em que os processos de fabrico mais ou menos industrializados e a arquitectura moderna formavam, por si só, o contexto vivencial no qual a *mensagem* estética desses objectos podia exprimir-se da forma mais adequada.

Estas ideias ocupam um lugar apreciável no pensamento de Júlio Pomar e resultam de uma abordagem à arte onde a investigação das suas possibilidades de *des-academização* é concomitante com a busca da sua pertinência nas sociedades contemporâneas. Trata-se de uma abordagem de carácter extensivo, que se desdobra por diferentes áreas disciplinares, por questões técnicas variadas e por diversos significados especulativos e práticos associados ao pensar e fazer arte e que, antes de mais, recusa as distinções entre os putativos estatutos “maior” ou “menor” que, tradicionalmente, hierarquizam diferentes expressões e funcionalidades artísticas. Dentro deste tema, diríamos que o núcleo central das preocupações de Pomar reside no esforço para expurgar os caracteres ilustrativos que parecem preencher a totalidade das manifestações artísticas visíveis no contexto português. O dado muito relevante neste esforço é que, em vez da recusa purista das artes decorativas, ele implica uma reapreciação estética do decorativo sob uma luz que, nos seus traços essenciais, aponta para *um outro modernismo* – que não o vigente em Portugal – como proposta de actualização das práticas artísticas. Vejamos então como é que a recusa da

componente ilustrativa da arte integrou, por paradoxal que possa parecer, o processo de reabilitação do decorativo.

O caso do suplemento “Arte” de *A Tarde* afigura-se-nos paradigmático neste aspecto, sobretudo porque demonstra como o trabalho de despojar as artes visuais dos seus traços ilustrativos não aconteceu apenas no interior das actividades plásticas propriamente ditas. Em boa medida, aconteceu também nos objectos de interesse, nos universos temáticos e nos pontos de vista incidentes sobre o campo mais vasto das práticas artísticas, ou seja, estendeu-se aos discursos através dos quais se poderia também construir a sua actualização estética. A curta existência do diário vespertino *A Tarde*, entre inícios de Janeiro e finais de Outubro de 1945, coincide com a altura em que Júlio Pomar vive no Porto, onde frequenta a Escola de Belas-Artes, entre 1944-1946. A ligação do artista ao jornal começa com a elaboração de um artigo para a página cultural “Das artes e das letras”<sup>117</sup> e, a partir de 9 de Junho (num total de vinte edições que se estendem até 20 de Outubro), assume a coordenação de um novo suplemento intitulado “Arte”. Entre os autores que aí publicam artigos contam-se, para além do próprio Pomar, Victor Palla, Arco (Rui Pimentel), Alfredo Ângelo de Magalhães, Manuel Filipe, Vespeira, Mário Cesariny e Pedro Oom, todos eles artistas, arquitectos e poetas ligados ao ideário neo-realista<sup>118</sup> que tem, saliente-se, um dos seus momentos mais eficazes de formulação justamente nas páginas de “Arte”. Para além da retórica inflamada que caracteriza vários dos artigos, dedicados a questões já suficientemente percorridas pela historiografia como a pintura mural, a arte mexicana e a definição dos princípios realistas, outros aspectos merecem ser mencionados. Em primeiro lugar, os temas que, para além das artes plásticas, ocupam os artigos: arquitectura moderna, cinema, cinema de animação, fotografia, música, ensino artístico, história da arte e movimentos artísticos. Algumas das questões abordadas são a defesa do cinema de autor por oposição à indústria cinematográfica<sup>119</sup>, as críticas tanto a um ensino artístico ministrado através de estampas por mestres mal qualificados como à passividade do artista aprendiz que foge da discussão pública do

---

<sup>117</sup> Júlio Pomar, «Exposição de arte moderna», *op. cit.* Trata-se de um artigo de crítica à I Exposição dos Artistas do Norte, que decorreu nas instalações do SNI no Porto e na qual Pomar destaca os trabalhos de Augusto Gomes, Júlio Resende, Nadir Afonso e Victor Palla.

<sup>118</sup> Sobre o início do convívio intelectual entre Júlio Pomar com Mário Cesariny e Pedro Oom (nas tertúlias do lisboeta Café Herminius, em 1941) bem como a progressiva adesão destes últimos à estética surrealista, ver Maria de Fátima Marinho, *O surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 19 em diante.

<sup>119</sup> José Leonel, «O cinema, arte em crise», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 11, Porto, 18 Ago. 1945.

seu trabalho<sup>120</sup>, a recusa da genialidade lunática atribuída aos artistas e a equiparação das suas preocupações às do homem comum<sup>121</sup>, a indiferença do público pelas diversas manifestações de carácter artístico (com excepção do cinema)<sup>122</sup>, a divulgação da arquitectura «funcionalista» da década de 1930 (de Alvar Aalto e Le Corbusier)<sup>123</sup> e a responsabilidade do arquitecto perante os problemas da habitação<sup>124</sup>.

Tópicos como os que acabámos de enunciar permitem-nos avaliar nestes autores ligados à causa neo-realista uma compreensão aberta das actividades artísticas, inclusiva de práticas, como o cinema e a arquitectura, que trazem consigo uma capacidade de atracção do grande público (no primeiro caso) e uma utilidade pragmática (no segundo caso) e que têm em comum construírem-se mediante processos de negociação e colaboração com vários agentes e especialidades em tudo opostos ao trabalho isolado (e receoso de críticas) do artista plástico no seu ateliê. Este assunto continua, aliás, relevante nas preocupações do próprio Júlio Pomar aquando do seu balanço do neo-realismo em 1953:

«Cremos que uma das deficiências mais graves dos jovens artistas de tendência realista, e um dos maiores perigos que os espreitam reside no seu tipo de trabalho, eivado ainda de muitos dos vícios do artista de formação tradicional, ferrenha e grosseiramente individualista. Na verdade, o artista vive ainda muito dentro da sua concha; raro discute com outrem o seu trabalho, ou melhor, ele não aprendeu ainda a discutir o seu trabalho. Se o discute, mal ousa sair do tipo de crítica formalista, comentando apenas a boa ou má composição, a limpeza ou a sugidade [sic] da cor. [...]»<sup>125</sup>

Por isso, uma das características do “Arte” é a sua proposta de auscultação e formação de um pensamento crítico que funcione como uma plataforma para a

---

<sup>120</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, «Aprendizagem na arte», *A Tarde*, supl. “Arte”, *idem*.

<sup>121</sup> Pedro Oom, «O artista e a guerra», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 9, Porto, 4 Ago. 1945.

<sup>122</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, «O artista e o público», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 4, Porto, 30 Jun. 1945.

<sup>123</sup> J. M. Richards, «A arquitectura moderna e o funcionalismo», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 14, Porto, 8 Set. 1945.

<sup>124</sup> «A crise da habitação», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 5, Porto, 7 Jul. 1945; Alfredo Ângelo de Magalhães, «Casas para todos», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 19, Porto, 13 Out. 1945.

<sup>125</sup> Júlio Pomar, «A tendência para um novo realismo entre os novos pintores», *op. cit.*

discussão de várias áreas disciplinares que tenham em comum um desdobramento por *processos visuais e plásticos*. Note-se, a este respeito, como nem os poetas Mário Cesariny nem Pedro Oom assinam artigos relacionados com a literatura ou a poesia, mas antes se detêm sobre temas como a relação entre a obra de arte e o público, o estatuto do artista e problemas do ensino artístico, como já vimos, e também sobre o próprio neo-realismo e outros movimentos como o cubismo e o futurismo<sup>126</sup>. Note-se, também, como “Arte” tem uma característica que arriscamos afirmar ser inédita na altura (e rara depois) nos suplementos culturais que se publicavam<sup>127</sup>, que é o facto de ser dedicado exclusivamente às formas de expressão artística eminentemente visuais e plásticas, tirando o caso único de um artigo sobre música erudita russa e soviética da autoria de Cesariny<sup>128</sup>. “Arte” propunha-se como um modelo alternativo aos suplementos culturais da imprensa, os quais, quase sempre apresentando no título a palavra “Letras” (ou outra afim), privilegiavam a literatura (contos, novelas em capítulos...), a poesia, o ensaio (quase sempre literário), e muitíssimo esporadicamente publicavam um artigo sobre arte (normalmente na perspectiva da história da pintura europeia). A eventual reprodução de obras de arte, com uma breve menção do seu autor, reduzia-se à função de compor visualmente a página ou, em alternativa, a servir de *ilustração* aos contos ou poemas publicados ao lado. Estando a literatura aparentemente proscribida do “Arte”, é como se o suplemento percebesse que a sua defesa de uma *plástica das imagens* precisava, para melhor desenvolver o seu âmbito

---

<sup>126</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, «Futurismo e cubismo», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 7, Porto, 21 Jul. 1945; Mário de Vasconcelos, «Futurismo e cubismo», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 8, Porto, 29 Jul. 1945; Pedro Oom, «Notas sobre o neo-realismo nas artes plásticas em Portugal», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 12, Porto, 25 Ago. 1945; Pedro Oom, «O artista e o futuro», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 14, Porto, 8 Set. 1945.

<sup>127</sup> Voltamos a encontrar o mesmo empenho nas artes visuais no quinzenário *Horizonte, Jornal de Arte*, surgido cerca de um ano depois do término de “Arte” com catorze números saídos entre Novembro de 1946 e Setembro de 1947. Com claras simpatias pelo movimento neo-realista e um número duplo dedicado quase em exclusivo à II Exposição Geral de Artes Plásticas (no qual se criticou de forma equilibrada as várias expressões artísticas aí patentes), *Horizonte* prolongou, com uma verve ideológica muito menos acentuada, a dedicação do suplemento “Arte” a assuntos vinculados às artes plásticas e, em menor grau, à arquitectura, ficando as outras áreas artísticas reduzidas a uma condição muito marginal. Mais uma vez, temas como o público (da perspectiva da “recepção” da obra de arte), a arquitectura moderna, a crítica de arte e a reivindicação de exposições de arte moderna são abordados, enquanto a história da arte é objecto de uma atenção particular e constante nos vários números editados, cobrindo-se tanto a situação portuguesa (com artigos sobre o Grémio Literário, o Grupo do Leão e a Sociedade Nacional de Belas Artes) como a internacional (com uma «Introdução a uma história da arte», de António Pedro, mais tarde sobrevalorizada por José-Augusto França em *A arte em Portugal no século XX*). Entre os colaboradores de *Horizonte*, contavam-se, para além de António Pedro, Cândido Costa Pinto, Júlio Pomar, Fernando Lanhas, Ernesto de Sousa, José-Augusto França, Fernando Azevedo, Frederico George, Eduardo Calvet, Dordio Gomes e Carlos Botelho.

<sup>128</sup> Mário de Vasconcelos, «Notas sobre 3 músicos», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 20, Porto, 20 Out. 1945.

de intervenção, reduzir ao mínimo a *poética das imagens* que, como já vimos no Capítulo I a propósito dos escritos de António Dacosta, afectava não apenas a produção artística académica e naturalista como a própria recepção crítica que sobre ela recaía. Veja-se este comentário de Cesariny, que realça o *literário* e o *imaginado* como obstáculos ao interesse que o público pudesse ter pelas artes plásticas:

«E aqueles [...] que julgam ter feito tudo por tudo haverem “imaginado”: o vosso ideal não passa de uma convenção literária ou, quando muito, de duas ou três convicções pessoais.»<sup>129</sup>

Júlio Pomar, cuja função de coordenador estava bem destacada por baixo do título do suplemento (algo também raro na altura), tinha consciência que era necessário evitar que as abordagens literárias dominassem tanto a produção como a recepção das formas plásticas. É neste contexto que se compreende o seu repúdio pela veiculação de ideias exteriores às formas, como sucedia com a distorção ideológica que o regime operava sobre as imagens. É também por aqui que se podem analisar as suas reflexões sobre os problemas da relação entre forma e conteúdo tal como veiculada pela ortodoxia neo-realista. De certo modo, o realismo que defendia era também isto: fomentar uma «inteligência plástica» (para retomarmos uma expressão usada por Diogo de Macedo), que, com recurso às condições específicas (mas não necessariamente *formalistas*) da produção artística (as formas, as cores, os gestos, o suporte, a função), pudesse comunicar para lá dos motivos apresentados sem cair na ilustração. Quer isto dizer que, onde houvesse um privilegiar dos conteúdos, haveria um *excesso de literatura* cujo resultado visual era o lirismo formalista que Pomar detectou em boa parte das propostas pictóricas neo-realistas e desde logo nas suas. A ausência de artigos sobre literatura e poesia nas páginas de “Arte” pretendia demarcar bem esta convicção, trabalhando para ultrapassar a componente mais perigosa da sujeição das artes visuais às ideias: a de ilustração. Ao mesmo tempo, a inclusão no suplemento de artigos sobre cinema, fotografia e aspectos até aí considerados menores na arquitectura (como o problema *social* da habitação) fomentava, do mesmo modo

---

<sup>129</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, «O artista e o público», *op. cit.*

que já foi visto acontecer com a importância conferida à gravura, à pintura mural, à cerâmica e à tapeçaria<sup>130</sup>, a recusa dos modelos estéticos caros à noção de belas-artes.

Se o suplemento “Arte” é a plataforma que explicita esta intenção de fundo em reforçar a componente plástica das práticas artísticas, outros lugares existem em que Pomar se detém mais demoradamente nos seus desenvolvimentos teóricos, pelo que interessa integrá-los no argumento que temos vindo a desenvolver. Em particular, são úteis algumas das considerações que, em diversos artigos, tece sobre o desenho, sempre o mais possível afastadas de noções académicas de harmonia e composição e mais próximas de uma lógica funcional que privilegia a adequação expressiva e comunicativa das formas. Não por acaso, alguns destes artigos têm como objecto não as artes plásticas em sentido estrito, mas objectos oriundos das «artes decorativas». Em 1946, por exemplo, para falar sobre «o que é o desenho»<sup>131</sup>, Pomar recorre a dois exemplares de rendas decorativas (no caso, trabalhos venezianos setecentistas), um apresentando figuras, o outro motivos abstractos. O que interessa ao artista nestes dois padrões é verificar que a qualidade dos seus desenhos não depende da maior capacidade representativa que a renda com figuras possui, mas sim da organização relativa entre linhas e formas que garante a qualquer uma delas o seu potencial expressivo:

«[...] dois pedaços de renda [...]: o de cima é um desenho figurativo, representa alguma coisa; o de baixo não representa nada e é um desenho abstracto. No entanto, ninguém toma isto em conta quando vai escolher rendas. Porque, afinal, o que lhe interessa é que ela seja bela, o que é independente de representar ou não alguma coisa.»<sup>132</sup>

De acordo com o propósito de divulgação do artigo, o tom é pedagógico e os exemplos usados são os do dia-a-dia comum. No entanto, este recurso ao quotidiano

---

<sup>130</sup> A título de exemplo, refiram-se as exposições dedicadas à Fábrica de Cerâmicas Secla e à Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses – Gravura. *Estúdio Secla, uma renovação na cerâmica portuguesa*, Lisboa, Instituto Português dos Museus, Museu Nacional do Azulejo, 1999; *A doce e ácida incisão. A Gravura em contexto (1956-2004)*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2013.

<sup>131</sup> Júlio Pomar, «Divulgando I – O que é o desenho?», *Horizonte, Jornal de Arte*, n.º 1, Lisboa, 15 Nov. 1946.

<sup>132</sup> Júlio Pomar, *idem*.

tem mais implicações. A Pomar interessa comparar o processo de composição formal de um desenho à arrumação dos móveis numa sala para realçar como, em ambas as situações nenhum gesto é arbitrário, antes segue uma lógica em que tanto a eficácia como a «beleza» (ou o «conforto») são os princípios que norteiam a utilidade expressiva das formas criadas. A equiparação da arte com os objectos utilitários subentende que os processos de elaboração de ambos partilham uma análoga estrutura de pensamento sobre os seus modos de constituição, o que tem como objectivo final resgatar a arte do seu estatuto de excepção e, inversamente, realçar a proficiência técnica e estilística exigida aos artefactos quotidianos. Um outro exemplo é dado:

«[...] não existem diferenças essenciais entre o desenho de uma estátua grega e o de um moderno avião; [...] se o avião nos parece belo, é pela mesma razão que a estátua [...]. [A]mbos são – formas. Formas – são volumes e linhas que, como as pessoas, podem andar bem ou mal relacionadas. Claro que, se elas andarem mal relacionadas, não são possível de entender.»<sup>133</sup>

A comparação entre a arte antiga e o funcionalismo moderno tem ainda outra conotação: procura desfazer as identificações entre arte moderna e uma deterioração do gosto fomentada por uma burguesia cuja consolidação social passa pelo apego a referências estáveis e clássicas, e entre arte moderna e degeneração dos costumes promovida pelos nacionalismos europeus. A relação entre objectos da antiguidade e artefactos contemporâneos procura demonstrar que as possibilidades formais de ambos resultam da adequação plástica às exigências tecnológicas de cada época. Num outro artigo, publicado em 1949, em que aborda aspectos funcionais a partir do exemplo de cadeiras e de fotografias de interiores domésticos decorados com móveis de fabrico industrial em aço tubular, Pomar afirma que «a forma do objecto deve ser determinada pela função a que se destina» e que um «bom partido estético» é, na sua essência, «expressão da eficácia» que preside ao seu projecto e execução<sup>134</sup>.

São estas as condições que determinam, para cada época, as suas próprias imagens, e Pomar compara esculturas gregas e aviões com a mesma intenção com que,

---

<sup>133</sup> Júlio Pomar, *ibidem*.

<sup>134</sup> Júlio Pomar, «Uma cadeira e outras coisas mais», *Vértice*, Vol. VIII, n.º 72, Coimbra, Ago. 1949.

na década de 1920, a revista francesa *L'Esprit Nouveau* confrontava imagens do Partenon com o automóvel Delage Grand-Sport de 1921 <sup>135</sup>. Trata-se de um dispositivo imagético de forte carga sugestiva, que Victor Palla virá a retomar, em 1949, num artigo em que coloca lado a lado fotografias de edifícios desenhados num compromisso «polido» entre o moderno e o tradicional e construções inequivocamente modernas. O artigo deste arquitecto (que foi um dos colaboradores de “Arte”), escrito três anos depois do de Pomar sobre o desenho de rendas, questiona o lugar da tradição na arquitectura, defendendo que ela subjaz aos princípios fundacionais de qualquer criação e não se radica nos seus elementos formais, que é nas estruturas mais inovadoras, e não apenas à superfície, que ela se manifesta. Caso contrário, a tradição será apenas um academismo tendente a manter a ordem das coisas, sob uma aparência de diferença:

«O academismo invoca falsamente a tradição para manter uma ficção de ordem e unidade que o caos à sua volta, com sistemas e dogmas em discussão, desmente; desse caos, homens coerentes tiram novas expressões duma unidade e ordem corajosas. [...] a tradição é coisa muito mais séria do que um cartaz de propaganda.» <sup>136</sup>

Na transposição das preocupações arquitectónicas de Palla para as questões artísticas levantadas por Pomar, percebem-se as afinidades conceptuais, que não se reduzem apenas às críticas à cristalização formal e ideológica imposta pelo Estado Novo às imagens que fabricavam uma associação entre o regime e a identidade cultural do país. O arquitecto pretende, também, chamar a atenção para todo um sistema académico já esvaziado de função estrutural, pondo-o em causa e evidenciando o seu simbolismo retardatário: as menções que faz, no seu texto, a beirados, cornijas e pilastras podem ser substituídas, no caso de Pomar, pelo carácter normativo e moralizante que transpôs a pintura narrativa de séculos anteriores para o modernismo promovido pelo regime e pelas entidades artísticas mais conservadoras. Tal como Palla se insurge contra um entendimento da tradição que se reduz a imitar o

---

<sup>135</sup> David Batchelor, «Purism and *L'Esprit Nouveau*», Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realism, rationalism, surrealism. Art between the wars*, New Haven, London, Yale University Press, Open University, 1994, p. 27; ver também p. 24-28.

<sup>136</sup> Victor Palla, «Lugar da tradição», *Arquitectura*, n.º 28, Lisboa, Jan. 1949.



antigo (fazendo capitéis jónicos em cimento armado), também Pomar percebe que a necessidade de verosimilhança representativa que o privilegiar da narrativa impõe nas formas pictóricas tende a cristalizar estas. Tende, sobretudo, a impedir a pesquisa plástica em torno dos meios que compreende caracterizar, antes de mais nada, a modernidade em pintura, uma pesquisa que, nas suas palavras, pressupõe «partir [para a] análise de tôdas as estruturas [e desenvolver] uma posição crítica, acompanhando o movimento real do pensamento»<sup>137</sup>. Por isso pode afirmar que a «acusação de literária a uma pintura ou a um desenho, só [lhe] parece válida quando a forma fica exterior ao pretendido conteúdo»<sup>138</sup>, o que por exemplo acontece quando os artistas ignoram que uma das maiores questões trazidas às vivências comuns pela modernidade, a de uma industrialização que «revolucionou todos os meios de produção, e com eles, os hábitos e os modos de viver, de sentir e de pensar dos homens»<sup>139</sup>, não é acompanhada de novos modos de dar a ver essa realidade em emergência.

É interessante verificar como boa parte das referências teóricas que Pomar recolhe para construir a sua ideia de pintura têm origem fora dela e assentam em princípios da arquitectura modernista e, sobretudo, num modernismo extra-pictórico sustentado por cruzamentos disciplinares herdeiros das experiências que, entre as duas guerras, foram caras a movimentos como o Neoplasticismo e a Bauhaus. O artista não confunde uma cadeira com uma escultura<sup>140</sup>, quer dizer, não confunde a exigência de funcionalidade dos equipamentos utilitários com a função que as formas desempenham no potencial expressivo da arte, mas percebe que a *materialidade* produtiva que necessariamente assiste à arquitectura e ao design modernos são um excelente antídoto contra o academismo literário. No caso da pintura, essa materialidade assume a forma dos processos específicos aos meios ao dispor do pintor, ou seja, a superfície da tela, o desenho (as linhas) e a cor. Para Pomar não existe o risco de uma pintura concentrada nas suas condições específicas cair na deriva formalista e autotélica, dado que é a partir do indivíduo (das suas emoções) e para o indivíduo (suscitando nele novas emoções) que ela é realizada. Estas ideias são expressas a partir de uma citação de Le Corbusier que Pomar interpreta em 1945, em

---

<sup>137</sup> Júlio Pomar, «Pintura e realidade», *op. cit.*

<sup>138</sup> Júlio Pomar, «Exposições. Pintura, desenho e gravura de Lima de Freitas na Sociedade Nacional de Belas Artes», *Vértice*, n.º 91, Coimbra, Mar. 1951.

<sup>139</sup> Júlio Pomar, «A Escola de Paris e a França viva», *Vértice*, Vol. III, n.º 40-42, Coimbra, Dez. 1946.

<sup>140</sup> Júlio Pomar, «Uma cadeira e outras coisas mais», *op. cit.*

plena adesão ao pensamento neo-realista, mas que poderiam facilmente figurar, sem risco de parecerem deslocadas, nos seus escritos mais recentes:

«“A pintura: acontecimento de móbil psíquico sob a forma particular de criação plástica”.

A fórmula de Le Corbusier, se bem que concisa de termos, é suficientemente ampla, a ponto de ser possível aplicá-la a qualquer tendência de cunho próprio. Tal devia ter sido, aliás a intenção do autor: destrinçar, para lá do campo fácil das aparências, e relegando para segundo plano o combate realidade-invenção (em verdade determinado apenas pela elasticidade dos meios), qual a natureza e os modos de actuação do fenómeno pictural.

“Acontecimento de móbil psíquico”: como toda a arte, a pintura dirige-se ao homem; fonte de emoções e do que estas, por sua vez, podem suscitar.

“Sob a forma particular de criação plástica”: especificação do processo. Agindo a pintura em função duma superfície, os elementos que utilizará serão forçosamente os susceptíveis de nela se inscreverem: linhas, cores.»<sup>141</sup>

Ao mesmo tempo que as pesquisas plásticas extra-pictóricas servem a Pomar para as suas reflexões sobre a pintura, também a nova compreensão das condições de elaboração desta, que daí advém, faculta ao artista elementos para uma reavaliação das artes decorativas, verificando-se entre ambas as instâncias artísticas um trânsito mutuamente enriquecedor de conceitos e de modos de abordagem. Pela exposição dos raciocínios do artista que temos vindo a fazer, não é difícil imaginar a sua opinião sobre o tipo de objectos decorativos concebidos pelos artistas modernistas protegidos pelo regime, sobretudo quando a sua convicção de que a pintura envolve a «pesquisa do essencial [e o] estudo das necessidades do homem moderno»<sup>142</sup> é extensível, também, a todas as vertentes *aplicadas* das actividades artísticas. Esta ideia é formulada, justamente, na crítica à exposição de faianças de Jorge Barradas, modernista (da mesma geração de Dordio e Soares) a quem nesse mesmo ano o SNI atribui o prémio de cerâmica Sebastião de Almeida. As suas reservas em relação à

---

<sup>141</sup> Júlio Pomar, «Prefácio de Júlio Pomar», *op. cit.*

<sup>142</sup> Júlio Pomar, «Faianças de Jorge Barradas», *op. cit.*, p. 120.

cerâmica do artista assentam em dois motivos: por um lado, a tendência para o enchimento das superfícies com «degradações» cromáticas, tons «rarefeito[s]» e um aspecto geral de «patine» em objectos acabados de fazer; por outro lado, e resultante daquele, a incompatibilidade destes objectos com os interiores arquitectónicos da vida moderna<sup>143</sup>. São estas características que, para Pomar, retiram aos trabalhos de Barradas as qualidades estético-funcionais que as poderiam fazer ascender ao estatuto de artes maiores.

Há, então, diversos motivos para que Pomar sinta como necessário uma reformulação conceptual da noção de «decorativo», sob pena de ele continuar circunscrito a «soluções mil vezes gastas»<sup>144</sup>. Tal ocupa vários dos seus artigos, mesmo quando não directamente ligados às artes aplicadas. Já em 1946, na crítica à exposição de António Soares, Pomar escrevia:

«[...] muita gente tem uma noção confusa de *decorativo*. Muita gente o confunde com o vazio de sentido, bonito e caricioso. Quere-nos parecer que nisto anda uma ideia assas [sic] depreciativa de *decorativo*. A própria função da pintura é, afinal, decorativa, embora não apenas decorativa. Um quadro é mais qualquer coisa que o objecto de adorno e a arte especificamente decorativa não se confunde.»<sup>145</sup>

Para Pomar, o decorativo não é aquilo que define as artes aplicadas, mas sim uma das características de *todas as artes* quando elas, *através e* «pela força das suas qualidades emotivas»<sup>146</sup> se elaboram tendo em conta aspectos funcionais e contextuais que manifestam, independentemente da sua utilidade prática imediata, uma vontade de *integração com aquilo que a rodeia* e que, por essa via, justificam a sua existência. A diferença essencial com a auto-referencialidade decorativa proposta por António Ferro, que já vimos antes, está à vista: enquanto para o Secretário Nacional da Informação a obra de arte era decorativa porque as suas formas plásticas transportavam um conjunto de significados que se imprimiam nos ambientes em que se instalavam, determinando o seu valor moral, para Pomar o decorativo (de uma

---

<sup>143</sup> Júlio Pomar, *idem*, p. 120-121.

<sup>144</sup> Júlio Pomar, «Decorativo, apenas?», *op. cit.*, p. 9.

<sup>145</sup> Júlio Pomar, «Vinte anos depois – II», *op. cit.*

<sup>146</sup> Júlio Pomar, «Faianças de Jorge Barradas», *op. cit.*, p. 120.

pintura ou de uma jarra) é a consonância estética e funcional com as necessidades (práticas e emotivas) de cada época, cada artefacto *dizendo* as razões da sua existência através das suas possibilidades e condições de execução e manifestando, na sua materialidade e nos seus usos, o seu acordo objectual com as vivências subjectivas do homem contemporâneo. Como escreve no artigo onde dirige uma crítica cerrada ao III Salão de Arte Cerâmica do SNI, em 1953, «[u]ma obra de cerâmica não é um objecto destinar a reinar no vácuo»<sup>147</sup>, e esta é uma ideia partilhada, como vimos, com os significados mais genéricos que Pomar encontra nas actividades artísticas.

Todos estes são motivos para que os processos industriais de fabrico, inerentes à vida moderna mesmo num país “atrasado” como Portugal, sejam essenciais à emancipação do decorativo da sua condição de menoridade:

«Libertadas pela indústria das suas preocupações utilitárias, as chamadas artes menores iam sendo postas neste dilema: ou ascendiam, pela força das suas qualidades emotivas, à categoria de verdadeiras obras de arte [...], ou ficavam, por mais capa à moderna que lhes botassem, presas à penumbra das salas de visitas cheias de tremidos (as visitas incluídas).»<sup>148</sup>

O facto é que, mesmo entre os novos artistas empenhados na modernização das práticas artísticas, Pomar verifica a dificuldade em otimizar-se o potencial que a indústria pode trazer aos «objectos de uso» e em fomentar-se a sua produção em série de modo a generalizar-se o seu consumo e, por esta via, actualizar o gosto. Tal fica patente em comentários, a propósito da secção de cerâmica da VII Exposição Geral de Artes Plásticas de 1953, que ecoam as críticas endereçadas no mesmo ano às propostas apresentadas no Salão do SNI:

«[...] este interesse [actual pela cerâmica] orienta-se, sem dúvida de um modo anárquico, onde as contradições pululam: através de técnicas industriais, instala-se o gosto da *peça única*; os objectos de uso perdem a sua função, os ceramistas fazem

---

<sup>147</sup> Júlio Pomar, «III Salão de Arte Cerâmica, do SNI», *op. cit.*, p. 64.

<sup>148</sup> Júlio Pomar, «Faianças de Jorge Barradas», *op. cit.*, p. 120.

pratos onde não se come, e bilhas onde seria criminoso deitar vinho; por outro lado, o objecto utilitário não é, senão episodicamente, fruto de estudo sério.»<sup>149</sup>

As possibilidades de dignificação das artes decorativas (que a dada altura Pomar, em tom mordaz, define como libertação da «categoria de Parque Mayer das artes»<sup>150</sup>) passa, portanto, não só pela exploração do carácter projectivo que o recurso ao desenho introduz, como pela utilização deste tendo em vista a dimensão industrial que precisa ser incluída nos processos de fabrico dos objectos. Estas ideias não se ficam por um simples âmbito teórico. Para além das repercussões, que temos vindo a observar, sobre um novo entendimento das práticas artísticas, elas ensaiam concretizar-se através de colaborações com fábricas vidreiras e cerâmicas onde vários autores da nova geração procuram a convergência da produção industrial com as criações artísticas. No caso de Júlio Pomar, tal acontece, no decurso da década de 1950, com os trabalhos de cerâmica realizados para o Estúdio Secla, o ateliê de produção artística-experimental da fábrica homónima (Alcobaça), nomeadamente um conjunto de garrafas de desenho alongado e decorações estilizadas do corpo feminino<sup>151</sup>, e com os vidros para a Fábrica-Escola Irmãos Stephens (Marinha Grande), onde realizou jarras e garrafas coloridas com formas esguias e curvilíneas. Os vidros foram exibidos na Loja Rampa (Lisboa) em 1956, um dos espaços comerciais que, na época, promoveu um plano de exposições empenhado quer na formação do gosto quer na captação dos compradores de similares produtos estrangeiros, e que previa a apresentação, no futuro imediato, dos resultados de outras colaborações com a Stephens por parte de Hansi Staël, Querubim Lapa e Sá Nogueira<sup>152</sup> – mais uma vez, artistas com afinidades, maiores ou menores consoante os casos, com os pressupostos de «democratização» das artes contidos no pensamento neo-realista.

---

<sup>149</sup> Júlio Pomar, «A 7.ª Exposição Geral de Artes Plásticas – A pintura. Escultura. Artes Decorativas», *op. cit.*, p. 506.

<sup>150</sup> Júlio Pomar, «Decorativo, apenas?», *op. cit.*, p. 9.

<sup>151</sup> *Estúdio Secla, uma renovação na cerâmica portuguesa*, *op. cit.*, p. 68-69.

<sup>152</sup> Na Loja Rampa apresentaram-se, simultaneamente aos trabalhos de Pomar, os da artista e sua mulher Alice Jorge, produzidos também na Stephens na mesma altura. Armando Vieira Santos conta-nos que foi o arquitecto Conceição Silva, autor do desenho arrojado da Loja Rampa, quem viabilizou os trabalhos destes artistas com a Fábrica da Marinha Grande. Armando Vieira Santos, «A propósito de uma exposição de vidros de Júlio Pomar e Alice Jorge», *O Comércio do Porto*, Porto, 11 Dez. 1956; Ver, também, o destaque dado à iniciativa em João Leal, «Exposição de vidros», *Arquitectura*, n.º 57-58, 2.ª série, Lisboa, Jan.-Fev. 1957, p. 44.

A importância destas realizações merece ser realçada, sobretudo porque, em alguns dos seus aspectos, ela toca em interesses promovidos pelo próprio Estado Novo. De facto, a criação do Estúdio Secla é um efeito directo do incitamento feito pelo 1.º Salão de Artes Decorativas a uma aproximação dos industriais aos artistas com o objectivo de uma maior qualificação plástica das suas produções<sup>153</sup>. Este repto do SNI não surge isolado, e é pertinente conjugá-lo, no contexto do pós-guerra, com a intenção do governo em «[fazer] do programa da industrialização um dos elementos centrais da sua estratégia económica»<sup>154</sup> (implementada através do I Plano de Fomento, entre 1953-1958), o que passava por várias medidas tendentes a reforçar «uma certa dinâmica industrial»<sup>155</sup> já visível durante os anos 1930-1940 e a dismantelar, por via de regulamentações de tipo concentracionário, o «artesanato industrial»<sup>156</sup>, quer dizer, as pequenas oficinas caseiras e familiares onde se incluía a produção dos utensílios decorativos dirigidos ao imaginário simbólico do regime. Ao mesmo tempo, estudos recentes têm vindo a salientar, na década de 1950, a «contribui[ção] activa para a integração da arte na indústria» dada pelos artistas envolvidos nas produções cerâmicas e vidreiras, bem como o «contributo para o desenho dos contornos de uma nova disciplina projectual [que viria a tomar o nome de design] adaptada às exigências da sociedade contemporânea»<sup>157</sup> dado por arquitectos como Frederico George e Conceição Silva.

Estes anos são percorridos ainda, tanto pela nova geração de artistas (com pelo menos alguma consciência neo-realista) como pelos jovens arquitectos (que começam a ganhar visibilidade institucional com o I Congresso Nacional dos Arquitectos,

---

<sup>153</sup> Helena Gonçalves Pinto, «Um projecto de renovação da cerâmica: o Estúdio Secla», *Estúdio Secla, uma renovação na cerâmica portuguesa*, op. cit., p. 12.

<sup>154</sup> Fernando Rosas, «As “mudanças invisíveis” do pós-guerra», José Mattoso, (dir.), *História de Portugal*, Vol. VII, *O Estado Novo (1926-1974)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 541.

<sup>155</sup> Fernando Rosas, «A “indústria nacional”», *idem*, p. 82. Como refere o autor, «[a] conjuntura resultante da Grande Depressão de 1929 criou em Portugal [...] um ambiente de quase euforia pró-industrializante. O I Congresso Nacional de Engenharia, de 1931, a Grande Exposição Industrial, de 1932, o I Congresso da Indústria Portuguesa, de 1933, e, em parte, o Congresso da União Nacional, de 1934 – a sua secção da indústria – foram o quadro institucional daquilo que se pode definir como o despertar da “consciência industrial” portuguesa», *idem*, p. 87.

<sup>156</sup> Fernando Rosas, *ibidem*, p. 78.

<sup>157</sup> Victor Manuel Martinho de Almeida, «A emergência do design em Portugal», *O design em Portugal, um tempo e um modo. A institucionalização do design português entre 1959 e 1974*, Tese de Doutoramento em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009, p. 77.

realizado em 1948<sup>158</sup>), por uma atenção especial a um tema que, pelas suas ramificações teóricas e metodológicas, está fora do âmbito do nosso estudo, mas que precisa, ainda que de passagem, de ser enunciado, dada a sua relevância para o período em causa e para os debates acerca da *funcionalidade do decorativo*. Trata-se do problema da “integração das artes”, que fica sugerido pelos comentários de Pomar, no seu artigo sobre as faianças de Barradas, acerca da «depuração de tudo quanto é acessório»<sup>159</sup> na pintura e na escultura como via para ambas as disciplinas recuperarem a sua relevância na obra arquitectónica. Este é um tópico que ocupa vários autores, todos ligados à revista *Arquitectura* e, de modos variáveis, sensíveis ao universo neo-realista (alguns deles expositores nas Gerais de Artes Plásticas, exposições que, desde a primeira edição, pugnavam pela «aproxima[ção]» das artes<sup>160</sup>), entre eles os arquitectos Frederico George, Victor Palla, Manuel Tainha, Keil do Amaral e o artista plástico (então estudante de arquitectura) Nikias Skapinakis. Sobre o tema da integração das artes, a revista publica diversos artigos a partir de 1948 e até inícios da década de 1960<sup>161</sup>, atingindo-se um pico em redor do ano de 1957, devido a uma reforma do ensino das Belas-Artes que, entre outros aspectos, introduziu a cadeira de «Conjugação das Três Artes», de frequência simultânea para os alunos dos cursos de Arquitectura, Escultura e Pintura. Júlio Pomar também aborda o problema, logo no primeiro artigo que publica na *Arquitectura*, em Abril de 1949,

---

<sup>158</sup> O Congresso tem um espaço privilegiado de divulgação através da revista *Arquitectura*, onde se publicam, ao longo de meses, várias notícias sobre o assunto e, após a sua realização, o documento relativo às conclusões do encontro. «I Congresso Nacional de Arquitectura», *Arquitectura*, n.º 29, Lisboa, Fev. 1949, p. 2-7.

<sup>159</sup> Júlio Pomar, «Faianças de Jorge Barradas», *op. cit.*, p. 120.

<sup>160</sup> Como refere o texto introdutório no catálogo da primeira edição da exposição, «[ao contrário, porém, do que se julga uma tendência dominante e que, na verdade, o vai deixando de ser cada vez mais, as artes voltam a aproximar-se, a perder alguma coisa do seu exclusivismo, a viver de certo modo em função umas das outras, como expressões diferentes mas solidárias dum Homem que tem estado separado, incompleto, despedaçado e busca agora ansiosamente o caminho da sua integração. [...]] Retoma-se, afinal, até certo ponto, o caminho que já outros artistas independentes tentaram há anos entre nós: a apresentação conjunta de várias modalidades de artes plásticas para estímulo de um maior desejo de cooperação.» *I Exposição Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, Sociedade Nacional de Artes Plásticas, 1946, s/ n.º pp.

<sup>161</sup> Entre outros, Victor Palla, «Lugar do artista plástico», *Arquitectura*, n.º 25, Lisboa, Jul. 1948, p. 7 e 16; Frederico George, «Lugar do artista plástico. Frederico George responde ao artigo de Victor Palla», *Arquitectura*, n.º 27, Lisboa, Out. 1948, p. 6 e 23; Júlio Pomar «Decorativo, apenas?», *op. cit.*, p. 8-9; Manuel Tainha, «Realizações e tendências actuais», *Arquitectura*, n.º 55-56, Lisboa, Jan.-Fev. 1956, p. 14-27; Keil Amaral, «Realizações e tendências contemporâneas», *Arquitectura*, n.º 55-56, Lisboa, Jan.-Fev. 1956, p. 6-13; Nikias [Skapinakis], «A reforma do ensino de Belas Artes. Actualização do ensino de pintura e escultura», *Arquitectura*, n.º 61, Lisboa, Dez. 1957, p. 41-43; Nikias Skapinakis, «A decoração do Hotel Ritz. O sempiterno problema da conjugação das Artes», *Arquitectura*, n.º 67, Lisboa, Abr. 1960, p. 50-52.

defendendo uma ideia de integração das artes na qual é imprescindível pensar o lugar e a função dos aspectos decorativos, dado que eles são «a expressão, de todas a mais viva, da arte do nosso tempo»<sup>162</sup>. E, nos anos seguintes, as decorações de fachadas que realiza para alguns projectos habitacionais são alvo de destaque nas páginas da mesma revista<sup>163</sup>.

A própria *Arquitectura* tem, de resto, um papel essencial na actualização do conceito de artes decorativas, apresentando diversos artigos, de carácter mais teórico ou mais técnico, quase sempre bastante ilustrados, sobre as realizações mais recentes na área, as quais demonstram o interesse pela arquitectura e pelo design modernos do norte da Europa e dos Estados Unidos. A linha editorial da revista inclui, por isso, artigos que comparam a identidade diferenciada de três interiores domésticos (um português, um finlandês e um norte-americano), apesar da decoração funcional e moderna comum a todos<sup>164</sup>; saúdam um concurso internacional de mobiliário económico que o MoMA dinamiza para promover a colaboração entre o desenho e a ciência (entre a arte e a indústria) e o recurso a materiais e processos actuais (borrachas acolchoadas, cromados, moldagens a quente)<sup>165</sup>; destacam a qualidade estética e funcional dos objectos domésticos finlandeses, obtidos através de uma articulação bem sucedida entre as escolas de arte, as associações de artistas e a confederação das indústrias artísticas<sup>166</sup>, ou ilustram novas propostas de iluminação para espaços domésticos<sup>167</sup>.

Ao mesmo tempo, verifica-se uma compreensão crítica do trabalho dos artistas-decoradores da geração anterior, num conjunto de dois artigos, de 1952, onde surge uma primeira menção ao termo «designer»<sup>168</sup>. Fred Kradolfer, Roberto Araújo, Eduardo Anahory, e também Bernardo Marques e Tom (estes últimos, como sabemos,

---

<sup>162</sup> Júlio Pomar, «Decorativo, apenas?», *op. cit.*, p. 9.

<sup>163</sup> «Moradia na Ajuda – Arquitecto Artur Pires Martins», *Arquitectura*, n.º 43, Lisboa, Ago. 1952, p. 2-5; «Habitação no Porto. Arquitecto – Celestino Castro», *Arquitectura*, n.º 54, Lisboa, Abr.-Maio 1955, p. 8-14.

<sup>164</sup> «Interiores», *Arquitectura*, n.º 17-18, Lisboa, Jul.-Ago. 1947, p. 36-37.

<sup>165</sup> «EUA. Concurso de móveis do Museu de Arte Moderna de Nova-York», *Arquitectura*, n.º 30, Lisboa, Abr. 1949, p. 22.

<sup>166</sup> «Vidros e cristais da Finlândia», *Arquitectura*, n.º 37, Lisboa, Fev. 1951, p. 22.

<sup>167</sup> «Candeeiros de espírito moderno», *Arquitectura*, n.º 42, Lisboa, Maio 1952, p. 22; «Candeeiros modernos», *Arquitectura*, n.º 47, Jun. 1953, p. 23.

<sup>168</sup> «Montras em Lisboa», *Arquitectura*, n.º 42, Lisboa, Ago. 1952, p. 20-22; «Exposições», *Arquitectura*, n.º 44, Lisboa, Set. 1952, p. 9-14.



alvos dos comentários depreciativos de Pomar) são vistos como autores que imprimiram qualidade estética ao arranjo de montras e inovaram em soluções publicitárias e expositivas – não porque as suas realizações fossem a *natural* materialização da cultura do povo português, mas porque elas respondiam com eficácia plástica e construtiva às intenções do encomendador (fosse ele privado ou oficial): a «propaganda de ideias, factos ou objectos comerciais»<sup>169</sup>. Apesar de o artigo não efectuar uma separação clara entre o impulso comercial e a valorização moral que tais iniciativas promoviam, torna-se patente que o principal interesse na percepção do potencial técnico e plástico destes trabalhos reside nos cruzamentos entre arte e indústria que fomentam, o que acaba por ir de encontro, mesmo que indirectamente, à experimentação projectual de novas soluções adaptadas ao viver contemporâneo que a revista *Arquitectura* e os arquitectos e artistas a ela afectos defendem.

Júlio Pomar, com os seus escritos, as suas pinturas e as suas experiências colaborativas com métodos e processos de seriação industrial, não é um simples observador, nem tão pouco um actor secundário, das alterações socioculturais que atravessam a sociedade portuguesa no pós-guerra e, em especial, a partir da década de 1950. Politicamente comprometido com a oposição ao regime e com reivindicações democráticas, as suas ideias não se reduzem aos apelos simplistas a uma “arte para todos”, nem ao desvendamento da “realidade” e do “povo” que o Estado Novo se esforçava por iludir. Pelo contrário, os seus contributos teóricos, que percorremos ao longo deste capítulo, revelam-se hoje fundamentais não só para se avaliar a pertinência do seu pensamento em relação aos desafios que a época colocava, mas também para que se possa encetar uma compreensão dos caracteres ideológicos do neo-realismo mais assentes nas suas propostas artísticas e estéticas e menos nas acções politizadas dos seus protagonistas. Não por acaso, esses contributos são desenvolvidos justamente nos artigos que as recentes interpretações sobre os seus escritos secundarizam ou mesmo ignoram, dado que eles não se encaixam nem no jargão vindicativo que os situaria no plano político para onde há muito foram atirados nem no enfoque na pintura que os estudos de José-Augusto França sobre os anos 1940-1950 deixaram como ponto de referência, apesar de tudo até aos dias de hoje. A apresentação e problematização das propostas de Pomar revelam um pensamento

---

<sup>169</sup> «Exposições», *idem*, p. 9.

empenhado na transformação das práticas artísticas que passa, como vimos, pela libertação da arte do seu lastro literário e exclusivamente pictórico e pela defesa das suas condições plásticas de elaboração, da importância do desenho de carácter projectivo e prospectivo, do questionamento do pictórico, da pesquisa dos meios, do aproveitamento das condições técnicas propiciadas pela época, e da consonância dos objectos integrantes da cultura material com as novas subjectividades em formação – todos estes aspectos contribuindo, também, para uma reformulação do estatuto dos artistas tendente a enquadrá-los como agentes socialmente interventivos a partir das especificidades dos seu campos de actuação.

As suas ideias, mais do que dirigirem-se à ideologia do Estado Novo, focam-se sobretudo na situação artística vigente, querendo com isto dizer-se que o seu pensamento, se cruza a estética com a ideologia política – como é apanágio de toda a arte que acredita no seu poder de intervenção nas sociedades –, fá-lo mantendo sempre presente que é no âmbito da investigação estética e dos seus resultados práticos (e não na área da acção politizada) que as opções ideológicas se definem (e não o contrário). O partido estético e plástico domina, por isso, o seu pensamento, aí ocupando um lugar central. Em particular, as suas ideias sobre a situação artística vigente procedem a uma identificação (aturada e informada) do que aí urge combater e ultrapassar, a saber, o modernismo academizado e mal apreendido pelas gerações anteriores, que dispensa o exercício da visão e a interpretação dos dados da natureza e se fica pela mera aplicação de regras de execução técnica e pelo respeito aos géneros tradicionais; e o modernismo mais esclarecido, e por isso mais eficaz, que transforma a experimentação artística numa estilização das formas capaz de conferir legibilidade aos princípios normativos e ideológicos do regime. No sentido em que Pomar prolonga estas ideias para lá da crítica à situação e trabalha activamente para o desenvolvimento sustentado de uma alternativa, podemos afirmar que a sua (e a de outros intervenientes na esfera artística, entre os quais arquitectos, como vimos) é a proposta de um *outro modernismo*, que se referencia às teorias e práticas transdisciplinares centro-europeias de entre-guerras (de que já mencionámos as promovidas pela Bauhaus e pelo Neo-Plasticismo), as quais se tinham mantido inéditas até então em Portugal.

A referenciação de Júlio Pomar (e dos seus companheiros) a modelos teóricos que são definidos e propostos por uma geração anterior à sua não deve ser entendida

através do costumeiro atraso temporal com que análises apressadas justificam, de hábito, tais disparidades em Portugal; interessa mais compreender a adequação e a pertinência das respostas aos problemas colocados pela emergência de novos contextos. Se pensarmos que a industrialização, à qual o Plano de Fomento de 1953-1958 viria a dar enquadramento estratégico, germinava no seio do regime desde a década de 1930, não nos é difícil de perceber que, pelo menos em sectores esclarecidos da sociedade, nascia e desenvolvia-se também uma aptidão para pensar os seus problemas associados, algo a que uma parte substancial dos artistas dos anos do pós-guerra se dedica no seu campo específico de actuação pública.

Sugerir que a (não tão) despiciente industrialização em Portugal durante a maior parte do século XX contribuiu para influenciar mentalidades tem os seus riscos. Nas análises que nos ocupam implica, mesmo, algumas ideias desestabilizadoras: por exemplo, que as colaborações dos artistas com as indústrias da cerâmica e dos vidros (particularmente visível entre os adeptos e simpatizantes do neo-realismo) partilham claras afinidades com o repto lançado pelo governo, através do SNI e de António Ferro, para que tal colaboração acontecesse. Esta ideia aproxima perigosamente concepções e abordagens artísticas (a do regime e a da oposição) que, desde sempre e com razão, a historiografia configura como antagónicas. No entanto, se essa afinidade o é nos seus princípios, não o é nem nos meios nem nos fins, como tivemos ocasião de ver, dado que à intenção governamental de industrializar a produção do imaginário pitoresco do regime, os novos artistas respondem com a criação de base de novas imagens adaptadas às novas sensibilidades, de que são paradigmáticos, desde logo, alguns estabelecimentos comerciais que, a partir da segunda metade dos anos 1950, começam a surgir na capital, nomeadamente da autoria de Victor Palla e Bento de Almeida<sup>170</sup>, ou, no campo da pintura, a nova relação observacional e sensitiva com a realidade que os retratos de Nikias Skapinakis encetam, culminando no série pictórica *Para o estudo da melancolia em Portugal* (1967-1974), composta por seis obras<sup>171</sup>. A esta desvirtuação dos propósitos do regime, encetada pelos artistas do pós-guerra numa usurpação de metodologias para efeitos outros que os por aquele propostos (o

---

<sup>170</sup> A. Sena da Silva, «Um snack-bar no Rossio», *Arquitectura*, n.º 61, Lisboa, Dez. 1957, p. 36-40.

<sup>171</sup> Nikias Skapinakis, *Para o estudo da melancolia em Portugal. Retrospectiva de retratos, 1955-1974*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Instituto Português dos Museus, 1996; Fernando Azevedo, Margarida Acciaiuoli, Kukas, Fernando Pernes, *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

que, neste sentido, implica uma clara acção subversiva), há ainda a acrescentar um outro factor de monta: o de que a inevitabilidade económica de industrializar o país conduzia à introdução de novos elementos culturais e sociais na realidade quotidiana que, a prazo, iriam contribuir para desconstruir e esvaziar de sentido o fundamento imagético rural que suportava a identificação *natural* do regime com a orgânica ancestral do país.

### **III.5. A criação de mitos ou o modernismo em estado de menoridade**

A nossa análise às temáticas abordadas por Júlio Pomar nos seus escritos de 1942-1956 não fica esgotada sem percorrermos as suas ideias em redor da arte abstracta e do seu antagonismo essencial por relação com as opções figurativas que definem as propostas estéticas e plásticas de carácter realista. Como já vimos, a materialidade produtiva das disciplinas técnicas que interessa a Pomar, por estes anos, introduz no seu pensamento várias noções sobre a pesquisa dos meios e das formas, o que nos permite compreender que não é por uma simples questão formalista que repudia a abstracção. O problema é que, para o artista, a abstracção recorre a uma espécie de formalismo sem fundamento técnico ou estrutura conceptual, sem outra função que a de uma aposição mais ou menos *aleatória e decorativa* (quer dizer: harmoniosa e composicional) das tintas na superfície da tela. Do mesmo modo, e diferentemente do interesse construtivo pelo que acontece para lá da pintura e que caracteriza a tendência realista da figuração, a abstracção não conduz uma pesquisa dos meios senão na medida em que ela possa servir para «intuir a *eternidade* do sofrer humano»<sup>172</sup>, revestindo as suas propostas daquilo que se afigura, ao artista, como um intolerável carácter *metafísico*.

Numa época em que as mais relevantes tendências plásticas na pintura europeia se resolviam em torno da figuração e da abstracção – ao ponto de encontrarmos nos textos de Pomar uma perspectiva da Escola de Paris do pós-guerra que explora a sua vocação realista em alternativa à mais consensual leitura

---

<sup>172</sup> Júlio Pomar, «A marca do tempo», *Mundo Literário*, n.º 19, Lisboa, 14 Set. 1946, p. 7.

abstraccionista que sobre ela tem recaído<sup>173</sup> –, a construção de uma sensibilidade plástica atenta às realidades contextuais por parte de Pomar descobre, por isso, na pintura abstracta uma retórica arbitrária que partilha afinidades com os artifícios literários do naturalismo académico. O «prazer da [...] “sensaçãozinha”»<sup>174</sup> é, a seu ver, fruto de um entendimento estático da realidade (que vai contra o «movimento» e a «transformação» que assiste à «vida»<sup>175</sup>) e da crença no carácter *desinteressado* das actividades artísticas.

O tema do formalismo abstracto ocupa aqui e ali os escritos de Júlio Pomar, mas é na crítica à exposição de Edgard Pillet na Galeria de Março, em 1953, que as suas ideias sobre o abstraccionismo assumem contornos mais definidos. Em rigor, o artigo é muito mais uma crítica ao texto de José-Augusto França publicado no catálogo que acompanha a mostra do que às obras de Pillet propriamente ditas, as quais Pomar nem sequer menciona. Interessa-lhe antes discutir alguns fundamentos teóricos da abstracção, sobretudo numa altura em que a sua divulgação em Lisboa é um dos eixos do programa expositivo desenvolvido por França e Fernando Lemos na mesma Galeria de Março (1952-1954), espaço onde Pomar, aliás, já tinha exposto no ano anterior<sup>176</sup>. Os comentários do artista são contundentes:

«Diz José-Augusto França que, ali, “*se fala pintura*”. Ora na medida em que se cria assim um compartimento estanque, denuncia-se imediatamente toda uma posição perante a vida. Se ali, se *fala pintura* (ou se *fala estética*, o que neste caso vem dar no mesmo), é porque se entende esta como um fim em si, como um fenómeno isolado, ou licitamente isolável. [...] Quando José-Augusto França, comentando Pillet, realiza uma tal *mise au point* dos problemas, utiliza um método metafísico de pensamento. – não é por acaso que toda a fraseologia das teses abstraccionistas se desenvolve dentro de tais moldes ou de tal método: ele é o único que historicamente lhe pode servir.

[...] Voluntariamente limitada nos seus meios, voluntariamente a arte abstracta se limita nos seus objectivos. [...] Tudo aqui se confina nos horizontes de uma arte

---

<sup>173</sup> Júlio Pomar, «A Escola de Paris e a França viva», *op. cit.*

<sup>174</sup> Júlio Pomar, «Caminho da pintura», *op. cit.*

<sup>175</sup> Júlio Pomar, «A marca do tempo», *op. cit.*, p. 7.

<sup>176</sup> «Júlio Pomar», nota biográfica disponível no site do Museu do Neo-Realismo, [http://www.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM\\_PaginaId=70737#.UiG5D4Unj-k](http://www.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=70737#.UiG5D4Unj-k), acedido em 31 de Agosto de 2013.

menor, de uma arte livre que nasce logo com uma proibição feroz em cima dos ombros – a de toda e qualquer semelhança com a vida.»<sup>177</sup>

Para Pomar, uma prática artística que esteja para lá da experiência directa só pode ser um «fenómeno isolado» sem relação com a realidade, e uma «arte menor», porque «limitada» nos seus modos de expressão. Por sua vez, o problema da «semelhança com a vida» tinha já sido enriquecido com outras conotações quando o artista, num texto anterior (de 1946), tinha condenado a intenção de *intemporalidade* como justificativo para a não representação de coisas reconhecíveis e como vontade de um absoluto eterno que escapa a domínio humano:

«Quem se agarra, hoje, com unhas e dentes, à *intemporalidade* do significado humano da obra de arte, e proclama que, para lá do circunstancial que a rege (com maior ou menor evidência), reside exactamente o que a faz vigorar como coisa sua, para os homens diferentes das épocas várias, põe nessa *intemporalidade* as suas asas de Ícaro. Asas [...] à qual basta intuir a *eternidade* do sofrer humano, para que, do seu ventre casto de misérias comuns, brotem pretensões de arrazar todas as fronteiras de circunstância...»<sup>178</sup>

No «circunstancial» tal como Pomar o defende, que é diferente do efémero ou passageiro, mas antes reconhece o modo como o indivíduo «[sofre] a acção das condições do meio, e [age] sobre elas»<sup>179</sup>, identificamos as ideias a que o ensaísta e historiador da literatura António José Saraiva recorre para dar conta do método crítico empregado na sua obra *Para a história da cultura em Portugal*, editada nesse mesmo ano de 1946. Recusando encerrar os fenómenos literários na relação explicativa entre autor e obra, Saraiva abre o campo de investigação ao *meio* ou, nas suas palavras, à «relação recíproca entre indivíduo e meio»<sup>180</sup>, expondo por esta via o papel crucial da

---

<sup>177</sup> Júlio Pomar, «Composições abstractas de Edgard Pillet na Galeria de Março», *Vértice*, n.º 115, Coimbra, Mar. 1953.

<sup>178</sup> Júlio Pomar, «A marca do tempo», *op. cit.*, p. 7.

<sup>179</sup> Júlio Pomar, *idem*, p. 7.

<sup>180</sup> António José Saraiva, «Prólogo da 1.ª edição (Janeiro de 1946)», *Para a história da cultura portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Gradiva, 1995, 7.ª ed., p. 10.

cultura na «renovação da mentalidade nacional»<sup>181</sup> que, já desde finais do século XIX, era reivindicado pela sociedade culta portuguesa, como já vimos no Capítulo II. Partilhando com Pomar a adesão (bem como a futura desvinculação) ao pensamento de raiz marxista, a convicção de Saraiva é a de que «o indivíduo é um cruzamento de circunstâncias variáveis e transitórias. A obra de arte em dado momento assenta no entrelaçamento de tais circunstâncias.»<sup>182</sup> São noções deste tipo que Pomar também considera, quando declara que, na ausência do real, o indivíduo só pode encontrar o mito:

«O desencontro com o real [...] fá-lo rodar para a criação do mito. Desde o fundo da história que o homem tende a personificar em mitos o que não consegue explicar nem dominar. A angústia perante o que não se submete, nem se aprende, vai transformar-se no estado que leva à criação do mito e do seu culto. E assistimos, assim, a um dos fenómenos capitais para a apreciação das correntes ou das personalidades mais em evidência na arte desta atribulada fase da humanidade.»<sup>183</sup>

É como se Pomar respondesse antecipadamente, em 1946, às ideias desenvolvidas por França em *Situação da pintura ocidental*, de 1959, que já tivemos oportunidade de analisar. O «mito» é, na perspectiva do artista, essa tendência para o absoluto que nada diz sobre a «agudeza do momento vivido»<sup>184</sup> e que, ainda por cima, implica uma noção de pureza<sup>185</sup> que não descortina como conciliar com a necessária experiência das coisas que assiste a todos os indivíduos. A vários níveis, a sua posição crítica, ao associar o realismo ao *tempo* e ao *contexto*, é mais coerente que a de França que, como vimos, estrutura a sua teoria estética em torno de uma reabilitação dos mitos (numa versão indefinida cujos contornos só serão discerníveis no futuro) e do papel aí desempenhado pela pureza imaginadora do abstraccionismo *mesmo quando* a sua especialização em sociologia da arte, nos anos 1960, necessariamente introduz nas

---

<sup>181</sup> António José Saraiva, *idem*, p. 8.

<sup>182</sup> António José Saraiva, *ibidem*, p. 11.

<sup>183</sup> Júlio Pomar, «A marca do tempo», *op. cit.*, p. 7.

<sup>184</sup> Júlio Pomar, *idem*, p. 8.

<sup>185</sup> Pomar equipara a intemporalidade às «filhas concebidas sem pecado pela virgem imaculada da sua pré-experiência». Júlio Pomar, *ibidem*, p. 1.

suas reflexões sobre arte os mesmos tempo e contexto que só interessam à abstracção conquanto ela se possa evadir deles.

Esta noção de *recusa dos mitos* é nuclear na percepção das novas vias que os textos de Pomar podem abrir para o estudo dos artistas do pós-guerra partidários do neo-realismo e, em sentido mais lato, dos realismos e da figuração. Recordemos como, no capítulo anterior, detectámos as questões que conduziram Almada Negreiros e José-Augusto França a buscar uma espécie de modelo normativo no qual situar a pertinência social e humana da produção artística. Tal passava pelo estabelecimento de um conjunto de princípios aptos a constituir um cânone dentro do qual a arte se identificaria com uma função pré-definida e garantiria, assim, o seu espaço vital de actuação (livre de interferências terrenas), o que, no caso de Almada, passava pela ancestralidade mítica e racionalizante da cultura europeia e, no caso de França, pelo potencial actuante e libertador da imaginação criadora do surrealismo e, depois, da abstracção. Também já vimos como esta ideia acerca da necessidade de um cânone prévio esbarrou, no caso de Almada, com um contexto ditatorial que conduziu os pressupostos de emancipação política da vanguarda dos anos 1910 em direcção a uma propaganda, dos anos 1930 em diante, destinada a identificar o Estado com a Nação através da partilha comum (isto é, entre o *povo*) de toda uma imagética popular e autóctone. Por sua vez, no caso de França a sua defesa de uma imaginação potenciadora de novas realidades por vir (de novos *mitos*) acabou por desvincular as práticas artísticas de uma percepção e vivência imediatas das realidades presentes.

Também sabemos o que a historiografia nos conta acerca do neo-realismo: nas suas determinações iniciais, propõe uma legibilidade das ideias apta, no presente imediato, a comunicar da forma mais eficaz os meios de oposição à ditadura para, *a prazo*, forjar a emergência de uma nova sociedade. Nos seus resultados práticos, controla as formas de comunicação possibilitadas pelo potencial criativo dos artistas e reduz o seu trabalho a uma ilustração sociopolítica denunciadora e emancipatória. Ou seja, não obstante esta ser percebida como sendo de sinal contrário ao imaginário propagandístico promovido pelo Estado Novo (de feição conciliadora das vontades individuais com a sua ideologia socioeconómica), é ainda *ilustração*, com os seus mecanismos próprios de figurar uma mensagem de forma inequívoca e imediata. Algo que a historiografia não nos conta, devido ao peso esmagador que a pintura sempre teve na construção dos seus argumentos, mas que é possível enunciar aqui, é também



a arriscada proximidade entre a disseminação abrangente que o regime pretendia para a sua imagética simbólica (assente numa multiplicidade de meios que, desde os objectos de decoração às soluções gráficas, penetrava nas vivências quotidianas mais privadas, como já tivemos ocasião de ver), e os meios que os artistas neo-realistas se propõem trabalhar, desde as artes reprodutíveis às artes decorativas, objectivando mesmo o intuito de uma “integração das artes” promotora dos símbolos de toda uma nova pragmática da realidade contemporânea.

O caminho defendido pelas propostas de Júlio Pomar durante os seus anos de adesão ao neo-realismo parece, de acordo com o cânone historiográfico estabelecido, demasiado estreito para poder ser percorrido e aqui reside, porventura, a pecha fundamental que afecta o neo-realismo entendido no seu todo. Nos seus traços gerais, apela à recusa liminar da abstracção e da perda de referente com a realidade, e defende uma figuração que o meio (mesmo o mais esclarecido) tem dificuldade em distinguir da pintura literária e ilustrativa tanto do naturalismo académico como do modernismo de estado. Ora, a crítica que o artista aponta à abstracção em 1946, juntamente com tudo o que vimos até aqui a respeito dos variados enfoques das pesquisas estéticas e plásticas por si conduzidas, orienta-nos para uma outra leitura, que pode ser parametrizada em três pontos essenciais.

Em primeiro lugar, e apesar de nem os pressupostos estéticos nem as consequências plásticas serem as mesmas (desde logo porque a abstracção se propõe a não representar a tangibilidade das coisas), o facto de, para Pomar, a arte abstracta apontar para a formulação de mitos desconstruídos do real coincide com os procedimentos básicos de divulgação de uma realidade (a ruralidade estetizada) que não existe senão nas formulações imagéticas do Estado Novo. Do ponto de vista do neo-realismo, ambas se dedicam, em suma, à elaboração de imagens de coisas que não existem, pelo que pouca relevância podem ter num meio artístico que inicia uma articulação crítica das suas próprias produções com um contexto sociocultural do qual retira a sua justificação ética.

Em segundo lugar, a recusa dos «mitos» presentes tanto do lado da abstracção como do lado do modernismo elaborado com o beneplácito do regime, reforça a necessidade de rejeição de normas previamente estabelecidas do fazer artístico, assentes num *modelo ideal* e não na *realidade contingente*. Esta recusa é, por isso, consentânea com a percepção acerca do estado de subalternidade em que se

encontram as práticas artísticas e com o risco da sua fundamentação se reduzir a uma condição ilustrativa. Isto é algo que Júlio Pomar, nas suas digressões pelo problema da forma/conteúdo e no seu desacordo quanto ao estatuto de ideólogo de neo-realismo atribuído a Álvaro Cunhal (cuja personalidade pública desde cedo sobrepôs a dimensão político-partidária a qualquer outra), cedo percebe também poder alastrar-se às propostas figurativas de filiação realista. Com efeito, é logo em 1946, numa prospecção às funções que cabem às práticas artísticas no difícil momento do pós-guerra, que Pomar formula uma consideração deste teor:

«Não se trata de impor programas aos artistas, de querer domesticá-los a curto prazo. Trata-se, sim, de tomar de cada um aquilo que ele pode dar, de localizar esse *aquilo* adentro do conjunto dos esforços do pensamento humano, e dar a esse conjunto o lugar que lhe compete na vida nacional.»<sup>186</sup>

Em terceiro lugar, e esta é uma distinção essencial a fazer-se, a própria busca de criação de mitos que Pomar encontra na abstracção adia ou coloca o presente num estado de impasse, aguardando um futuro em que esses mesmos mitos, já entretanto formulados, possam fornecer um enquadramento normativo às práticas artísticas. Mas a Pomar, como a outros autores com afinidades estéticas semelhantes, o que interessa é o presente em que as suas propostas podem actuar, como o demonstram os vários desdobramentos, típicos de quem procura consolidar ideias e acções, por uma diversidade de registos que se suporta na especificidade dos meios na medida em que ela contribui para ultrapassar barreiras disciplinares, por um lado, e para fazer sair a arte dos salões expositivos. Malgrado os dissabores causados pelo intensificar da censura a partir de finais da década de 1940, e mesmo pela constatação de que, como assinala Pomar, vários dos jovens artistas de tendência realista correm o risco de resvalar, ou resvalam de facto, para o amaneiramento pictórico, os tempos são de mudança. Esta geração de artistas pressente isso muito bem e tem uma consciência aguda do momento que se vive, abraçando o presente com uma inequívoca nota optimista que, ao contrário do que a pintura abstracta indicia, parece querer afastar de

---

<sup>186</sup> Júlio Pomar, «A Escola de Paris e a França viva», *op. cit.*, p. 52.

vez o negrume associado ao pessimismo existencialista que revestira a maioria das manifestações culturais dos anos imediatos à guerra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1958, o artista Nikias Skapinakis termina uma conferência sobre a «inactualidade da arte moderna» com as seguintes palavras:

«[...] tenho a plena consciência de que o que interessa num pintor é o que ele pinta; mas não me atirem pedras. A arte moderna está cheia de pintores teóricos.»<sup>1</sup>

Nikias é, desde o início do seu trabalho, um pintor figurativo e as suas palavras, nesse mesmo ano publicadas pela editora da revista *Seara Nova*, são proferidas num ciclo de conferências<sup>2</sup> organizado pela Sociedade Nacional de Belas-Artes no âmbito do 1º Salão de Arte Moderna, exposição que assinala a segunda acção, a nível institucional (antes disso tinha havido o Primeiro Salão dos Artistas de Hoje, realizado no mesmo local em 1956), para dar visibilidade a propostas plásticas emancipadas tanto do naturalismo académico que até aí enchera os seus Salões de Inverno e da Primavera como da arte moderna promovida pelo Estado Novo e que, habitualmente, se concentrava nos Salões do Secretariado Nacional de Informação. O Salão de Arte Moderna, pela escolha dos artistas representados, parece evitar uma tomada de posição sobre as tendências plásticas aí presentes<sup>3</sup>. O saldo mais positivo da exposição parece ser aquele que José-Augusto França, entre outros críticos e artistas, esclarece em depoimento na imprensa como a «definitiva separação entre

---

<sup>1</sup> Nikias Skapinakis, *Inactualidade da arte moderna*, Lisboa, Seara Nova, [1958].

<sup>2</sup> Para além de Nikias Skapinakis, os outros dois oradores convidados a expor as suas ideias foram Salette Tavares, com uma conferência intitulada «As características da estética nova», e José-Augusto França, que falou sobre o «Conceito e situação da arte moderna em Portugal», esta última publicada no jornal *República*, Lisboa, 27 Out. 1958.

<sup>3</sup> No prefácio não assinado do catálogo da exposição pode ler-se: «Esta exposição nasceu da necessidade de mostrar a existência simultânea de várias expressões da modernidade», representadas, entre outros, por Alice Jorge, António Areal, Artur Bual, Bartolomeu Cid, Fernando Azevedo, João Abel Manta, João Hogan, Joaquim Rodrigo, José Escada, Júlio Pomar, Nikias Skapinakis e Marcelino Vespeira. *1º Salão de Arte Moderna*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1958.

“modernos” e “não-modernos”»<sup>4</sup>. Para Júlio Pomar, no entanto, esta era apenas mais uma ocasião para se verificar o «domínio da expressão não figurativ[a]» em torno dos artistas mais jovens e mais permeáveis, por isso, à «aceitação de posições oficializadas», ou seja, da abstracção<sup>5</sup>. Em 1958, portanto, parecia aos artistas de tendência realista que a arte abstracta ganhara uma presença hegemónica nas artes visuais, não obstante o facto de o final da década verificar já, na arte portuguesa, o encetar de diversos passos tendentes à saída da pintura para fora da tela e da escultura para fora do plinto, para além dos processos de transformação pictórica que viriam a ganhar o nome, em Portugal, de “nova figuração”<sup>6</sup>. As palavras de Nikias, ele próprio um pintor figurativo, parecem conter, assim, duas provocações, ao referirem-se à «inactualidade da arte moderna» num contexto que a celebra e ao salientarem a desnecessária teorização por parte de alguém a quem só é exigido que pinte.

Sobre a «inactualidade da arte moderna» detectada pelo artista, note-se que, no enunciar das suas ideias, é a arte moderna *em geral* que lhe interessa, não especificamente o caso português – forma de identificar uma problemática que percorre de igual modo (mesmo sopesando as suas variantes) todos os lugares em que ela vive em permanente contraponto com a «força do academismo nos Estados Unidos, na França, de Paris, na URSS ou entre nós»<sup>7</sup>. Nikias é claro: a “inactualidade” advém da verificação de que as expressões modernas do início do século continuam a servir de referente para as novas propostas plásticas em desenvolvimento desde o pós-guerra. O artista explica por que é que aquilo que era moderno há meio século, já não o é à beira da década de 1960: as propostas modernas de novecentos funcionaram como reacção ao «realismo degradado»<sup>8</sup> de finais de oitocentos num processo que, iniciado pelos impressionistas (com a sua «exaltação da luz»<sup>9</sup>), conduziu, já no século XX, a uma «apetência de descobertas formais [...] feita de cansaço de observação do

---

<sup>4</sup> José-Augusto França, «O 1º Salão de Arte Moderna. Depoimento», *Diário de Lisboa*, supl. “Magazine”, Lisboa, 22 Nov. 1958, p. iv.

<sup>5</sup> Júlio Pomar, «O 1º Salão de Arte Moderna. Depoimento», *idem*, p. iv.

<sup>6</sup> Fernando Rosa Dias, *A Nova-figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*, Tese de Doutoramento em Ciências e Teorias da Arte apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Uma das exposições mais relevantes para a visibilidade do renovado interesse pela figura (que passava pela incorporação da exploração significativa dos signos e das imagens levada a cabo pela abstracção) aconteceu quase dez anos depois, e foi organizada por Rui Mário Gonçalves: *Novas iconologias*, Lisboa, Galeria Buchholz, 1967.

<sup>7</sup> Nikias Skapinakis, *Inactualidade da arte moderna*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>8</sup> Nikias Skapinakis, *idem*, p. 25.

<sup>9</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 25.

natural»<sup>10</sup>, e ao trilhar de um «aliciante caminho inventivo, susceptível de afugentar o espectro da herança realista oitocentista»<sup>11</sup>. Duas características essenciais resultaram daqui: por um lado, «a possibilidade do assunto deixar de oferecer ao pintor o interesse de um suporte natural do entendimento do quadro»<sup>12</sup>, o que fez com que o «significado» da pintura passasse a ser o «universo individual do pintor»<sup>13</sup>, situação conflituosa com «uma arte propensa a uma participação colectiva»<sup>14</sup> que acabou por alimentar a sobrevivência do academismo (ou das formas visuais onde o público se podia continuar a reconhecer); por outro lado, o facto de esta situação ter introduzido uma mudança estrutural na «própria natureza da pintura[: a] eliminação de características eminentemente visuais e descritivas que, através do tempo, fizeram da pintura a mais acessível das artes»<sup>15</sup>. Para Nikias Skapinakis, a arte moderna introduziu factores de *invenção* que substituíram o anterior poder *descritivo* da pintura, associando mesmo os seus factores de «acessibilidade e comunicabilidade»<sup>16</sup> a um défice de problematização plástica e estética. Ou seja, a arte moderna inverteu a ordem das coisas: colocou a invenção à frente da descrição convicta de que esta não era mais que uma simples reprodução ordenada da realidade; para o artista, no entanto, o carácter descritivo é essencial na arte no sentido em que *a pintura inventa-se descrevendo*. A pergunta determinante na sua conferência é, então, esta:

«Como se impõe o gosto moderno à cultura do nosso tempo? Se a pintura não é, pelo menos adequadamente, uma arte de invenção, mas de descrição, se pintando se inventa descrevendo, de onde deriva, no domínio estético, a validade da arte moderna, enquanto ela contrariou a tradição figurativa?»<sup>17</sup>

É neste ponto que o texto de Nikias enceta uma revisão das interpretações da arte moderna tendente a verificar o modo como as práticas artísticas são

---

<sup>10</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 22.

<sup>11</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 22.

<sup>12</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 24.

<sup>13</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 17.

<sup>14</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 19.

<sup>15</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 16.

<sup>16</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 17.

<sup>17</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 22.

indissociáveis dos modelos teóricos que, a montante ou a jusante, contribuem para formar um todo coeso destinado a conferir uma legibilidade supra-individual e colectiva ao conjunto aparentemente díspar formado pelas várias tendências modernistas. O ponto nodal dos seus argumentos, e porque é a partir da sua condição de *pintor* que o artista profere as suas palavras, é um inquérito à intencionalidade plástica da obra de Cézanne:

«A arte moderna projectou a sua própria problemática abstractizante na obra de Cézanne e percebeu esta quase sempre como um esforço pela abstracção. Nisso podemos reconhecer não o sentido verdadeiro do esforço de Cézanne mas a força de acontecimentos económicos, políticos, sociais, que preparavam a possibilidade [do] livre e desinteressado campo da criação artística [...]»<sup>18</sup>

Os acontecimentos em causa são definidos, por Nikias, «no plano cultural, como uma crise do racionalismo; no plano humano como uma crise de confiança e de esperança; no plano económico e social, como uma instabilidade conflituosa»<sup>19</sup>, todos estes compreendidos como factores em curso nas sociedades ocidentais desde finais de Oitocentos (e com os correlativos desenlaces bélicos ao longo da primeira metade do século XX) mas, na sua opinião, *já não verificáveis* do mesmo modo na actualidade. É deste modo que um regresso aos fundamentos plásticos e estéticos de Cézanne implica compreender o realçar da sua proposta de abstracção como uma necessidade da própria teoria artística de inícios do século XX – a partir da qual, por exemplo, as árvores nas suas pinturas foram entendidas como «pretexto para ritmos puros»<sup>20</sup>. Ora, é o prolongamento deste tipo de leituras para a época em que Nikias tece as suas considerações que parece, ao artista, já apenas «tranquilo dogmatismo [e] academismo crítico»<sup>21</sup>. Compreender o *realismo* contido na pintura de Cézanne implica, por isso, verificar a pureza dos seus ritmos pictóricos enquanto «imagens significativas de árvores [que encontram] através de uma análise exaustiva do real a

---

<sup>18</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 23.

<sup>19</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 23.

<sup>20</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 29.

<sup>21</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 29.

expressão total das árvores»<sup>22</sup>, ou a sua «realidade sempre nova» tal como surge aos olhos do observador:

«[...] o que pode existir na pintura moderna de uma continuidade do esforço realista de Cézanne, a persistência de uma meditação pictórica sobre a realidade, entendida como densidade da presença de real no quadro, não quererá dizer que a possibilidade de um realismo sempre novo se tece numa realidade sempre nova?»<sup>23</sup>

Para o artista, portanto, foi a negação, necessária e inicial, de realismo por parte da arte moderna que determinou a quase exclusiva abstracção formal sob a qual ela foi sendo compreendida, porque esse mesmo realismo esteve lá desde sempre. E, sempre que se manifestou através de alguns dos seus praticantes maiores (exemplificados por Bonnard, Derain, Morandi, e mesmo Mondrian e Vieira da Silva), era percebido como uma espécie de resto académico, resultado de uma incompreensão de princípio das propostas modernistas e de um suave fazer oficial desligado das grandes questões que atravessavam o tempo.

Tudo isto, para Nikias e no momento em que fala, é *passado*. Mais ainda, estas ideias aplicadas às questões que atravessam as práticas artísticas a partir do pós-guerra, transformam a problemática abstracta numa «tendência autista»<sup>24</sup> – quando não o era de início, como fica bem claro numa entrevista que concede em Fevereiro de 1959, onde declara que

«[...] não se trata [...] de atacar a arte abstracta – o que é inútil – mas de a situar, não na primeira mas na segunda metade do século XX. Esta é, de resto, a questão para toda a arte moderna, figurativa ou não. Mas se a arte abstracta vinha pondo à arte ocidental de hoje os mais graves problemas, deixou de os pôr.»<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 29.

<sup>23</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 28.

<sup>24</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 35.

<sup>25</sup> Nikias Skapinakis, «A existência não pode falsificar-se, a esperança pode reencontrar-se, tomámos consciência da crise – afirma o pintor Nikias Skapinakis» [entrevista], *Diário de Lisboa*, supl. “Vida Literária”, 19 Fev. 1959.



As ideias formuladas por Nikias na sua conferência de 1958 dirigem-se directamente, a dada altura, às noções desenvolvidas no ano anterior por José-Augusto França (e condensadas, depois, em *Situação da pintura ocidental*)<sup>26</sup>, considerando que a «perda acentuada de contactos com o mundo exterior» que, para si, representa a abstracção, não resulta de uma «*crise de mitos*», mas de uma «*crise de esperança*»<sup>27</sup>. No seu entender, aliás,

«[...] essa crise está racionalizada. Ora, a racionalização de uma crise corresponde, psicologicamente, à possibilidade de a ultrapassar. As posições esclarecer-se-ão, pois, creio, se dissermos que uns sentirão desejo de a prolongar, outros de a transcender; uns querem prolongar o presente, onde se sentem confortavelmente angustiados; outros hipotecar-se-ão ao futuro, não por evasão do presente desgostante, mas lutando – ultrapassando a angústia.»<sup>28</sup>

Apesar de Nikias ainda colocar no futuro as vias de resolução de uma compreensão *realista* das práticas artísticas e da sua relação com o que estava em seu redor, já tivemos ocasião de ver como essa mesma resolução está já em movimento desde a segunda metade da década de 1940, também por via da plástica figurativa que é explorada por este mesmo artista desde as suas primeiras pinturas. Mas não é por isso que as suas palavras resultam de um entendimento menos *moderno* do que está em questão, para usar o termo a que o próprio França recorre para qualificar as obras deste pintor em exposição no 1º Salão de Arte Moderna<sup>29</sup>. O artista compreende, como Júlio Pomar e outros da sua geração, a urgência em pensar, de novo, todas as possibilidades abertas pela arte moderna desde o seu início, com um olhar revestido das necessidades que o tempo coloca e que introduz questões num modelo interpretativo que perde tanto mais pertinência quanto mais se verifica cobrir apenas uma parte da história do modernismo e cristalizar-se numas quantas ideias que, à força da repetição, também elas se academizam. Esse pensar é, antes de mais, concretizado numa pintura figurativa de intenção realista mas, correlativamente,

---

<sup>26</sup> Ver Capítulo II, p. 73.

<sup>27</sup> Nikias Skapinakis, *Inactualidade da arte moderna*, *op. cit.*, p. 35. Os itálicos são nossos.

<sup>28</sup> Nikias Skapinakis, *idem*, p. 35.

<sup>29</sup> As suas palavras são: «O Vespereira [surrealista] é moderno e o Skapinakis não o é (nem quer ser) [...]», José-Augusto França, «O 1º Salão de Arte Moderna. Depoimento», *op. cit.*, p. iv.

desenvolve-se através dos vários textos, por entre entrevistas, ensaios e conferências, que, neste caso, Nikias publica ao longo destes anos<sup>30</sup>. Os seus textos propõem-se criar um enquadramento crítico e conceptual que permita a desocultação da tendência realista que, desde sempre, perpassa pela arte moderna. Mais do que isso, eles abrem campo para a construção de modelos interpretativos em torno da figuração que assentam nas condições intrínsecas de elaboração desta (o interesse pela “realidade”, o papel da “descrição inventiva”, o recurso descomplexado e sempre que necessário a regras estabelecidas da pintura, etc.) e que, sobretudo, tornam evidente a desadaptação das teorias modernistas, todas elas enunciadoras da *necessidade* do abstraccionismo, para a sua compreensão. Os escritos de Nikias, como antes tinha acontecido com os de Pomar e de outros artistas, implicam uma intenção clara de se colocarem no mesmo patamar discursivo das teorias (abstractas) que são usadas pela crítica para avaliar a sua obra e é isto que está implícito na sua alusão à quantidade de teoria produzida pelos artistas do modernismo. Tal deixa subentendido que, se as condições estéticas e os processos plásticos não são, por si só, suficientes para esclarecer e nortear os modos de legibilidade da sua prática artística, isso acontece porque os enunciados críticos que sobre esta recaem estão demasiado infiltrados de noções e ideias que não *lhes servem* – sendo então preciso criar o enquadramento teórico a partir do qual se pode criar uma estrutura de sentido para esses mesmos processos e condições.

A *inactualidade da arte moderna* conta-se, porventura, entre os textos mais pertinentes elaborados por artistas portugueses do século XX. Tem a capacidade de operar uma reflexão profunda sobre o próprio tempo que advém de uma compreensão nítida não só das necessidades que presidem à actividade artística como da importância dos modelos críticos na construção da sua relevância e pertinência contextuais; ou seja, do laço estreito que une a arte moderna à teorização, seja ela antecipatória de propostas artísticas por vir ou interpretativas de manifestações já em curso. O modo como este texto de Nikias, bem como a sua pintura, atravessa o seu próprio tempo, revelando a pertinência do aparente anacronismo (a figuração) que defende, demonstra a plena *actualidade* do seu pensamento<sup>31</sup>. A sua conferência

---

<sup>30</sup> Ver Introdução, nota 11.

<sup>31</sup> Como escreve Giorgio Agamben, «[a]quele que pertence deveras ao seu tempo, que é deveras contemporâneo é alguém que não coincide perfeitamente com ele nem se adapta às suas exigências e é por isso, nesse sentido, inactual; mas, precisamente por isso, precisamente através do seu

contém, no seu título, a proposta iconoclasta de observar criticamente não tanto a arte moderna, mas o seu legado conceptual, algo que António Areal, em 1967, ainda considera apropriado explorar na série pictórica *O fantasma de Avignon* e na escultura-objecto *Contribuições para a actualização de Picasso*, ambas explicitando a arte moderna (aqui personificada no seu artista mais famoso) como uma assombração que prende a contemporaneidade ao passado e a impede de buscar as formas de significação mais adequadas ao seu próprio tempo. A *inactualidade* que Nikias aborda é, antes de mais, a que diz respeito à vigência de modelos críticos que tardam em acompanhar os efectivos desenvolvimentos das propostas artísticas mais recentes; e, por essa via, é também uma proclamação da *actualidade* da arte moderna e da sua singular plasticidade em, recuando às suas próprias origens, aí descobrir novas potencialidades criadoras.

Trazemos Nikias Skapinakis a estas considerações finais por dois motivos. O primeiro é porque os seus escritos atestam um prolongamento deste tipo de discussões até bem depois dos anos em que as tendências abstractas e neo-realistas procuravam um espaço de afirmação e legitimação no campo das artes visuais. Pouco mais novo que Júlio Pomar, a intervenção escrita de Nikias desenvolve-se a partir de meados da década de 1950, numa altura em que a colaboração com a imprensa por parte de Júlio Pomar está já no seu ocaso. As suas ideias elaboram-se numa defesa da figuração em processo de emancipação da estética neo-realista em que até aí, e desde os anos da guerra, era enquadrada. Em várias ocasiões, o artista queixar-se-á de que, por via da sua participação nas Exposições Gerais de Artes Plásticas e nos debates estéticos da época, a sua proposta de um «realismo novo» foi quase sempre confundida com o próprio neo-realismo<sup>32</sup>. A questão é, ainda em finais dos anos 1950, relevante do ponto de vista teórico que circunscreve o movimento a determinantes ideológicas incidentes sobre os modos de fazer e condicionadoras da liberdade expressiva dos artistas. A conferência de Nikias contradiz esta ideia, como o próprio artista realçará anos depois, pois ela nunca pretendeu explicar em que consistia esse «realismo novo»,

---

distanciamento e do seu anacronismo, é capaz de perceber e captar o seu tempo melhor do que outros.» Giorgio Agamben, «O que é o contemporâneo?», *Nudez*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2009, p. 20.

<sup>32</sup> Por exemplo: «A conferência não teve consequências, à parte identificar-me indevidamente com os detractores da pintura abstracta, em geral, e com os pintores neo-realistas em geral. [...] E [...] jamais falara de neo-realismo, mas de um “realismo novo”», Nikias Skapinakis, «As respostas possíveis», Nikias Skapinakis, Fernando Azevedo, Margarida Acciaiuoli, Kukas, Fernando Pernes, *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 57.

mas sim «exp[or] os dados de um problema crítico cuja solução pertencia aos artistas»<sup>33</sup> e à produção plástica de cada um. Isto quer dizer que, por um lado, o artista entendia os limites das suas intervenções orais e escritas como o ponto partir do qual as vias de resolução dos novos problemas estéticos levantados pertenciam inequivocamente ao domínio da realização plástica (uma convicção que já vimos atravessar também a relação entre os escritos de Pomar e a sua pintura). Por outro lado, a questão demonstra como o sobre-investimento ideológico do neo-realismo é algo que existe desde o início do movimento e não apenas a partir das perspectivas históricas que sobre ele incidiram e que foram percorridas no Capítulo II, a partir de José-Augusto França, e também no Capítulo III, a partir das interpretações recentes dos escritos de Pomar.

O segundo motivo é um prolongamento desta questão. A conferência de 1958 condensa de forma cristalina a tomada de consciência de muitos artistas do período considerado acerca do facto de «que a dogmática modernista já não podia manter-se sem afectar a validade da criação artística, embora não existisse outro ponto de partida para experiências diferentes e opostas que não residisse nas conquistas modernas»<sup>34</sup>, como Nikias dirá décadas mais tarde. Este argumento perpassa também pelas análises de Júlio Pomar ao contexto artístico oficial da viragem dos anos 1940 para a década seguinte (como vimos no Capítulo III) e refere-se, especificamente, à *desactualização dos modelos interpretativos* que foram pertinentes para a arte moderna das primeiras décadas do século XX *mas já não* para a do pós-guerra. Por isso, as ideias de Nikias têm como alvo mais as teorias produzidas do que as propostas artísticas propriamente ditas e dirigem-se mesmo a uma teoria em particular, como é claro na menção explícita à «crise dos mitos» de José-Augusto França (lembre-se que é também contra este historiador que Pomar dirige os seus comentários acerca do carácter «metafísico» da abstracção).

Quer isto dizer que França é encarado, por esta geração de artistas, como *autor* de uma teoria crítica cuja eficácia fica demonstrada não só pela atenção que lhe dedicam os que estão à sua volta (e desde logo os artistas que dela discordam) mas também pela capacidade que ela tem, como observámos no Capítulo II, de se transformar, com a distância temporal necessária, em história do acontecido.

---

<sup>33</sup> Nikias Skapinakis, *idem*, p. 57.

<sup>34</sup> Nikias Skapinakis, *ibidem*, p. 56.

Recordemos que é esta noção de «crise dos mitos», que muito deve a um contexto de falência das vanguardas que atravessa todo o período de entre-guerras e, em particular, ao pensamento de Almada Negreiros, que serve a França para sustentar a ênfase que os surrealistas colocam no imaginário como um passo fundamental implicado na busca de um novo «mito» (artístico, cultural e, ao termo, civilizacional) que, ao mesmo tempo que reata com uma estratégia de «vanguarda» das primeiras décadas do século (em particular do futurismo e do grupo do *Orpheu*), está também na base na abstracção que França vê como uma espécie de antecâmara para um novo sistema de mitos restauradores.

A função teorizadora deste historiador, mercê das suas investigações histórico-sociológicas e do destaque que aí confere ao apuramento dos «factos artísticos»<sup>35</sup>, foi ficando, no decurso dos anos, numa sombra relativa (injustamente, dado que a força da sua narrativa histórica reside, precisamente, na estrutura teórica, invisível, que a sustenta). Mas é importante realçar que o pensamento estético de França se gera mediante processos semelhantes àqueles que assistem à emergência das conceptualizações teóricas por parte dos artistas: uma vivência a fundo do seu próprio tempo. Não é por acaso que França é o autor do *Balanço das actividades surrealistas em Portugal*, em 1949, uma primeira história do movimento em Portugal que se configura, pelo directo envolvimento do seu autor nos acontecimentos, como participando das mesmas condições que assistiram aos artistas que, em 1930 (os Independentes) e em 1953 (Júlio Pomar), elaboraram as histórias dos acontecimentos artísticos de que fizeram parte. O modo como os escritos de artista desaparecem da história da arte tal como França a viu tem a ver, também e para lá da visualidade formalista que caracterizou boa parte da teoria artística novecentista, com o grau de intervenção que o futuro historiador detém no contexto artístico português do pós-guerra, com o seu marcado apoio ao surrealismo (tendo até sido expositor da única mostra do Grupo Surrealista de Lisboa, em 1949, como vimos no Capítulo II) e com uma verve literária (que chegou a dar à estampa romances e peças de teatro<sup>36</sup>) que

---

<sup>35</sup> Ainda não há muito tempo o historiador definia o «facto artístico», a par do «pensamento visual», como os principais contributos para a elaboração da história da arte. José-Augusto França, «Entrevista com José-Augusto França conduzida por Raquel Henriques da Silva», *Revista de História da Arte*, Lisboa, n.º 1, 2005, p. 12.

<sup>36</sup> *Exposição da doação de arquivos e documentos sobre arte contemporânea e obras publicadas em volumes periódicos e catálogos, por José-Augusto França*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Departamento de Documentação e Pesquisa, 1992, p. 20.

acabou por ficar em latência até anos recentes. Neste sentido, não é só o França *historiador* mas também o França *autor* que impõe um lastro de invisibilidade aos escritos dos artistas.

Esta será mais uma razão para não se descartar este tipo de textos nas investigações sobre o passado, dado que, ao fim e ao cabo, eles partilham um mesmo estatuto autoral que as visões historiográficas sobre os acontecimentos recentes. Isto é válido na medida em que se compreende a elaboração da história como uma estrutura em camadas que se constrói lentamente através da sucessiva decantação dos factores que o tempo vai elegendo como determinantes e através de diversos agentes que, de início, são aqueles directamente implicados nos próprios eventos – e que contribuem para definir, como vimos no Capítulo II, os testemunhos e as representações da memória colectiva. Há por isso bons argumentos para, na abordagem aos escritos de artista, procurar analisá-los em contexto. Tal não implica ignorar que existe uma relação íntima entre a obra plástica de um artista e os textos que escreve. Pelo contrário: a relação entre as obras e os textos esclarece o *lugar* a partir do qual o artista escreve, como vimos no exemplo de Almada Negreiros e Júlio Pomar (e, com menos detalhe, também em Diogo de Macedo, António Dacosta e Nikias Skapinakis). Não se trata, no entanto, de um lugar fechado ao mundo nem às circunstâncias, dado que ele é atravessado por todos os problemas e todas as dúvidas que, numa determinada época, apelam e justificam as intervenções públicas que, para lá da prática artística estritamente entendida, motivam os artistas para os enunciados escritos e para a especulação teórica. Finalmente, talvez valha a pena dizer que sonegar a estes escritos o meio artístico que em primeiro lugar os ocasionou equivale, de certo modo, a efectuar uma amputação grave no conjunto de elementos disponíveis para uma compreensão integrada da arte novecentista – no sentido em que toda ela (e não apenas a portuguesa) é percorrida, no próprio acto de criação das *obras*, por um veio especulativo que, com frequência, embateu nos limites da inteligibilidade das imagens e teve que criar um espaço de enunciação através do recurso às palavras. Mas esta questão, abordada aqui e ali neste estudo, é já uma outra história.



## BIBLIOGRAFIA

### Escritos de Artista

ALBERTO CARNEIRO

*Das nota para um diário e outros textos, antologia*, Recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

ALFREDO ÂNGELO MAGALHÃES

«Casas para todos», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 19, Porto, 13 Out. 1945.

ÁLVARO LAPA

*Álvaro Lapa, textos*, coordenação de Anabela Sousa, António Martins Soares, João Pinharanda, Lisboa, Fundação EDP, Assírio & Alvim, 2006.

ANTÓNIO AREAL

«Nota sobre processos absoluto e de relação em crítica», *Arquitectura*, n.º 57-58, Lisboa, Jan. 1957.

*Estrutura do sentido antecedita por Análise e definição da poesia*, Lisboa, Edição do Autor, 1958.

*Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*, Lisboa, Edição do Autor, 1970.

«Antologia», *António Areal, primeira retrospectiva*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

ANTÓNIO CERVEIRA PINTO

*O lugar da arte*, Lisboa, Quetzal Editores, 1989.

*Menos arte*, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho, 1993.



## ANTÓNIO DACOSTA

*Dacosta em Paris. Textos de António Dacosta*, prefácio de José-Augusto França, notas introdutórias de Paulo Mendonça e Toledo Piza, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

- «Breves reflexões sobre paisagens e paisagistas» [*Diário Popular*, Lisboa, 27 Jan. 1943].
- «Salão da Primavera» [*Diário Popular*, Lisboa, 11 Maio 1944].
- «Exposição na Missão Estética de Férias» [*Diário Popular*, Lisboa, 12 Nov. 1944].
- «O tempo da arte» [*Diário Popular*, Lisboa, 15 Maio 1946].
- «Retrospectiva dos “Fauves”» [*Diário Popular*, Lisboa, 7 Maio 1947].
- «A jovem pintura inglesa» [*Diário Popular*, Lisboa, 11 Jun. 1947].
- «Actualidades artísticas de Paris» [*Diário Popular*, Lisboa, 19 Maio 1948].
- «A abstracção em pintura» [*Diário Popular*, Lisboa, 14 Jul. 1948].
- «“Realidades Novas” em Paris» [*Diário Popular*, Lisboa, 22 Set. 1948].
- «“Arte Bruta”» [*Diário Popular*, Lisboa, 2 Mar. 1949].
- «Um “salão” de pintura em Paris» [*Diário Popular*, Lisboa, 16 Ago. 1950].

«António Dacosta: o regresso à pintura 35 anos depois», [entrevista por Maria João Avillez], *Expresso*, supl. “Revista”, 18 Jun. 1983.

## ANTÓNIO PEDRO

*Esboço para uma revisão de valores: Conferência*, Lisboa, Oficinas Gráficas UP, [1932].

*Grandeza e virtudes da arte moderna: resposta à agressão do Sr. Ressano Garcia*, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia, 1939.

*Introdução a uma história da arte*, Lisboa Edição Horizonte – Jornal de Arte, [1947].

## CARLOS QUEIROZ

«Da arte moderna em Portugal», *Variante*, n.º 1, Lisboa, Primavera 1942.

## DIOGO DE MACEDO

*14, Cité Falguière*, separata de «Seara Nova», Lisboa, Seara Nova, 1930.

«Arte indígena – I. Guiné», *O Mundo Português, Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais*, n.º 1, Lisboa, Jan. 1934.

«Arte indígena – II. Angola», *O Mundo Português, Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais*, n.º 2, Lisboa, Fev. 1934.

«Arte indígena III – O Congo», *O Mundo Português, Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais*, n.º 3, Lisboa, Mar. 1934.

«Arte indígena IV – Moçambique», *O Mundo Português, Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais*, n.º 5, Lisboa, Maio. 1934.

«Arte indígena – V. Benim», *O Mundo Português, Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais*, n.º 7-8, Lisboa, Jul.-Ago. 1934.

*Arte indígena portuguesa*. Prefácio de Luiz de Montalvor, Fotografias de Mário Novais, San Payo e Domingos Alvão. Lisboa, Divisão de Publicações e Biblioteca, Agência Geral das Colónias, Ministério das Colónias, 1934.

«Subsídios para a história da arte moderna em Portugal», *Aventura*, Lisboa, n.º 1, Maio 1942.

«Subsídios para a história da arte moderna em Portugal», *Aventura*, Lisboa, n.º 2, Ago. 1942.

«Subsídios para a história da arte moderna em Portugal», *Aventura*, Lisboa, n.º 3, Jul. 1943.

«A arte nos séculos XIX e XX», João Barreira (dir.), *Arte portuguesa*, Vol. I, [Lisboa], Edições Excelsior, [1946-1951].

#### FREDERICO GEORGE

«Lugar do artista plástico. Frederico George responde ao artigo de Victor Palla», *Arquitectura*, n.º 27, Lisboa, Out. 1948.

#### EDUARDO BATARDA

«Presença da URSS nas Belas-Artes», *Sempre Fixe*, Lisboa, 16 Nov. 1974.

«Alguns textos “Sempre Fixe”», *Eduardo Batarda, Pinturas 1965-1998*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

[Sem título], *Eduardo Batarda*, Lisboa, Galeria 111, 2010.

#### FERNANDO DE AZEVEDO

*Fernando Azevedo: Um texto – uma obra*, Coordenação geral de Emília Nadal, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Athena, 2012.

#### JOAQUIM RODRIGO

*O complementarismo em pintura: Contribuições para a ciência da arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982.

«Pintar certo», José-Augusto França; Joaquim Rodrigo, *Pintar certo*, Lisboa, Edições Salamandra, 1995.

## JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS

*Obras completas, vol. 4: Poesia*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971.

- «A invenção do dia claro» [1921].

*Obras completas, vol. 5: Ensaios I*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971.

- «Arte e política» [*Sudoeste*, 1935].
- «Portugal no mapa da Europa» [*Sudoeste*, 1935].
- «Mística colectiva» [*Sudoeste*, 1935].
- «Prometeu – Ensaio espiritual da Europa» [*Sudoeste*, 1935].
- «Portugal oferece-nos o aspecto de» [*Sudoeste*, 1935].

*Obras completas, vol. 6: Textos de intervenção*, Lisboa, Editorial Estampa, 1972.

- «Modernismo» [*Folha do Sado*, 5, 12, 19 e 25 Dez. 1926 e 9 e 16 Jan. 1927].
- «Direcção única» [1932].
- «Arte e artistas» [1933].
- «Cuidado com a pintura» [1934].
- «Mensagem estética. Os artistas raridades de excepção e outras palavras alto e bom som» [*Diário de Lisboa*, 29 Mar. 1935].
- «Fundadores da Idade-Nova» [*Revelação*, n.º 2-3, nova série, 16 Jan. 1936].
- «Fundadores da Idade-Nova» [*Revelação*, n.º 2-3, nova série, 16 Jan. 1936].

«Assim fala geometria. Almada Negreiros reconstruiu a obra-prima da pintura primitiva portuguesa na capela do fundador do mosteiro da Batalha», [entrevista], *Diário de Notícias*, supl. “Artes e Letras”, Lisboa, 9, 16 e 23 Jun. e 7 Jul. 1960.

*Ver*, notas e prefácio de Lima de Freitas, Lisboa, Editora Arcádia, 1982.

*Sudoeste, Edição facsimilada*, Lisboa, Contexto Editora, 1982.

*A invenção do dia claro, Edição facsimilada*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

## JOSÉ LEONEL

«O cinema, arte em crise», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 11, Porto, 18 Ago. 1945.

## JÚLIO POMAR

«Da necessidade de uma exposição de arte moderna», *Horizonte, Quinzenário Cultural dos Estudantes da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 8, Lisboa, 13 Jun. 1942. [artigo assinado “Júlio da Silva Pomar”]

«Prefácio de Júlio Pomar», *Aquarelas de Júlio Resende, 6 reproduções com um prefácio de Júlio Pomar*, Porto, Livraria Portuguesa, 1945.

«Exposição de arte moderna», *A Tarde*, supl. “Das artes e das letras”, Porto, 12 Abr. 1945.

«Caminho da pintura», *Vértice*, vol. 1, n.º 12-16, Coimbra, Maio 1945.

«A propósito da Exposição Independente em Lisboa», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º1, Porto, 9 Jun. 1945. [artigo não assinado]

«Nota sobre a arte útil», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 2, Porto, 16 Jun. 1945.

«Diálogo breve com Manuel Filipe», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 3, Porto, 23 Jun. 1945.

«Pintura e realidade», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 10, Porto, 11 Ago. 1945.

«Vinte anos depois», *Mundo Literário*, n.º 6, Lisboa, 15 Jun. 1946.

«Vinte anos depois – II», *Mundo Literário*, n.º 8, Lisboa, 29 Jun. 1946.

«Vinte anos depois III», *Mundo Literário*, n.º 13, Lisboa, 3 Ago. 1946.

«A marca do tempo», *Mundo Literário*, n.º 19, Lisboa, 14 Set. 1946.

«A arte e as classes trabalhadoras», *Mundo Literário*, n.º 24, Lisboa, 19 Out. 1946.

«Divulgando I – O que é o desenho?», *Horizonte, Jornal de Arte*, n.º 1, Lisboa, 15 Nov. 1946.

«A Escola de Paris e a França viva», *Vértice*, vol. III, n.º 40-42, Coimbra, Dez. 1946.

«O pintor e o presente», *Seara Nova*, Lisboa, Jan. 1947.

«Arte e juventude», *Vértice*, vol. 3, n.º 45, Coimbra, Abr. 1947.

«Realismo e acção», *Mundo Literário*, n.º 48, Lisboa, 5 Abr. 1947.

«Viagem à roda de uma caixa de bolachas», *Mundo Literário*, n.º 17, Lisboa, 31 Ago. 1947.

«Na abertura da Exposição póstuma de Abel Salazar», *Seara Nova*, n.º 1069, Lisboa, 14 Jan. 1948.

«Na SNBA – A pintura francesa de hoje», *Vértice*, n.º 54, Coimbra, Fev. 1948.

«Crítica. Das artes plásticas. Faianças de Jorge Barradas», *Vértice*, n.º 66, Coimbra, Fev. 1949.

«Faianças de Jorge Barradas», *Vértice*, vol. VII, n.º 66, Coimbra, Fev. 1949.

«Crítica. Das artes plásticas. Um século de pintura britânica (1730-1930) – Museu Nacional de Arte Antiga», *Vértice*, n.º 66, Coimbra, Fev. 1949.

«Crítica. Das artes plásticas. A volta de Júlio Resende», *Vértice*, n.º 67, Coimbra, Mar. 1949.

«A IV Exposição Geral de Artes Plásticas», *Arquitectura*, n.º 30, 2ª série, Lisboa, Abr. 1949.

«Decorativo, apenas?», *Arquitectura*, n.º 30, Lisboa, Abr. 1949, p. 9.

«Uma tempestade num copo de água, ou talvez não», *Vértice*, n.º 70, Coimbra, Jun. 1949.

«Uma cadeira e outras coisas mais», *Vértice*, vol. VIII, n.º 72, Coimbra, Ago. 1949.

«Pequena nota sobre o fundo e a forma», *Portucale, Revista de Cultura*, n.º 23-24, Lisboa, Set.-Dez. 1949.

«Crítica. Das exposições. Escultura de Jorge Vieira na SNBA», *Vértice*, n.º 76, Coimbra, Dez. 1949.

«A V Exposição Geral de Artes Plásticas», *Vértice*, n.º 81, Coimbra, Maio 1950.

«Lima de Freitas», *Arquitectura*, n.º 33-34, 2.ª série, Lisboa, Maio 1950.

«Crítica. Das exposições. V Exposição Geral de Artes Plásticas», *Vértice*, n.º 82, Coimbra, Jun. 1950.

«Museu Nacional de Arte Antiga – O Oriente e a Algéria na arte francesa dos séculos XIX e XX», *Vértice*, n.º 82, Coimbra, Jun. 1950.

«O pintor J. Navarro Hogan», *Arquitectura*, n.º 37, 2.ª série, Lisboa, Fev. 1951.

«Exposições. Pintura, desenho e gravura de Lima de Freitas na Sociedade Nacional de Belas Artes», *Vértice*, n.º 91, Coimbra, Mar. 1951.

«Ver, sentir, etc. (1)», *Vértice*, vol. 11, n.º 95, Jul. 1951.

«VI Exposição Geral de Artes Plásticas», *Arquitectura*, n.º 40, 2.ª série, Lisboa, Out. 1951.

«Le sujet n'est pas le contu», Robert Lebel (dir.), *Positions*, n.º 3-4, “Premier Bilan de l'Art Actuel 1937-1953”, Paris, 1953.

«III Salão de Arte Cerâmica, do SNI», *Vértice*, n.º 113, Coimbra, Jan. 1953.

«Exposição de pintura e desenho de José Júlio, na Galeria de Março», *Vértice*, n.º 114, Coimbra, Fev. 1953.

«Composições abstractas de Edgard Pillet na Galeria de Março», *Vértice*, n.º 115, Coimbra, Mar. 1953.

«Augusto Gomes», *Vértice*, n.º 118, Coimbra, Jun. 1953.

«A VII Exposição Geral de Artes Plásticas», *Arquitectura*, n.º 48, Lisboa, Ago. 1953.

«Exposições. A 7.ª Exposição Geral de Artes Plásticas – A pintura. Escultura. Artes Decorativas», *Vértice*, n.º 120, Coimbra, Ago. 1953.

«A tendência para um novo realismo entre os novos pintores», *Comércio do Porto*, supl. “Cultura e Arte”, Porto, 22 Dez. 1953.

«O 1º Salão de Arte Moderna. Depoimento», *Diário de Lisboa*, supl. “Magazine”, Lisboa, 22 Nov. 1958.

[Sem título], *Pintura e gravura de Dietrich Kirsch*, Lisboa, Galeria Diário de Notícias, 1959.

[Sem título], *Pintura e gravura de João Manuel Navarro Hogan*, Lisboa, Galeria Diário de Notícias, 1960.

«Vieira ou a maturidade», *Colóquio Artes e Letras*, n.º 47, Lisboa, Fev. 1968.

«Rossini Perez», *Colóquio Artes e Letras*, n.º 57, Lisboa, Fev. 1970.

«Giacometti», *Colóquio Artes*, n.º 7, Lisboa, Abr. 1972.

[Sem título], *Pomar 69/73*, Lisboa, Galeria 111, 1973.

«Carta agradecida a Maria Velho da Costa usando-lhe os dizeres:», *Trabalho de férias, Júlio Pomar, «Assemblages» e desenhos para «Corpo verde»*, Estorial, Junta de Turismo da Costa do Estoril, 1979.

[Sem título], *Alice Jorge*, Lisboa, Porto, Galeria Tempo, Galeria Alvarez, 1980.

[Sem título], *Menez*, Lisboa, Galeria 111, 1980.

*Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar*, Lisboa, Edições António Ramos, 1980.

«Júlio Pomar: “Aquilo que às polícias não se diz”», [entrevista por Helena Vaz da Silva], *Expresso*, supl. “Revista”, Lisboa, 13 Dez. 1980.

«L’écrit», Jean Guichard-Meili, Wolfgang Sauré, Júlio Pomar, *Júlio Pomar*, Paris, Éditions Art Moderne International, 1981.

«Maria Beatriz», *Maria Beatriz*, Amsterdam, s-Hertogenbosch, Bienst Beeldende Kunst, 1981.

«Júlio Pomar: “A pintura é a minha maneira de viver”», [entrevista por Maria João Avillez], *Expresso*, supl. “Revista”, 3 Nov. 1984.

«Júlio Pomar: a marca negra das garras», *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, [entrevista por Inês Pedrosa], Lisboa, 6 Nov. 1984.

[Sem título], *Pomar, 1 ano de desenhos. 4 poetas no Metropolitano de Lisboa*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

«Júlio Pomar: “A pintura é tátil, convida a mão”», *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, [entrevista por Bernardo Pinto de Almeida] Lisboa, 20 Ago. 1985.

*Da cegueira dos pintores*, tradução de Pedro Tamen, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

«Júlio Pomar: “O fantasma que me habita é o não saber fazer...”», *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, [entrevista por Virgílio de Lemos], Lisboa, 3 Mar. 1986.

«Catch, thèmes et variations», *Júlio Pomar, Les mots de la peinture*, Paris, Éditions la Différence, 1991.

«Deux “Baignades” en post-scriptum», Alain Gheerbrant, Júlio Pomar, *Peinture et Amazonie*, Paris, Éditions La Différence, 1997.

«Lisboa com suas graças», *Tabacaria*, n.º 5, Lisboa, Inverno 1997.

## KEIL DO AMARAL

«Realizações e tendências contemporâneas», *Arquitectura*, n.º 55-56, Lisboa, Jan.-Fev. 1956.

## LUÍS NORONHA DA COSTA

*Noronha da Costa revisitado*, Miguel Wandschneider, Nuno Faria (ed.), Lisboa, Centro Cultural de Belém, Edições Asa, 2003.

## MANUEL TAINHA

«Realizações e tendências actuais», *Arquitectura*, n.º 55-56, Lisboa, Jan.-Fev. 1956.

## MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS

«Aprendizagem na arte», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 11, Porto, 18 Ago. 1945.

«Futurismo e cubismo», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 7, Porto, 21 Jul. 1945.

«Futurismo e cubismo», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 8, Porto, 29 Jul. 1945.

«Notas sobre 3 músicos», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 20, Porto, 20 Out. 1945.

«O artista e o público», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 4, Porto, 30 Jun. 1945.

*A intervenção surrealista* [1966], Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

*As mãos na água, a cabeça no mar*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992.

## NADIR AFONSO

*La sensibilité plastique*, Paris, Presses du Temps, 1958.

*Les mécanismes de la création artistique*, Neuchâtel, Editions du Griffon, 1970.

*Le sens de l’art*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

*Universo e pensamento*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000.

## NIKIAS SKAPINAKIS

«Falando de pintura abstracta. Entrevista com Nikias Skapinakis», *Encontro. Órgão da Juventude Universitária Católica*, n.º 5, Lisboa, Nov. 1956.

«A reforma do ensino de Belas Artes. Actualização do ensino de pintura e escultura», *Arquitectura*, n.º 61, Lisboa, Dez. 1957.

*Inactualidade da arte moderna*, Lisboa, Seara Nova [1958].

*Modernos figurativos portugueses e «L’art abstrait est-il condamné?»*, separata de *Arquitectura*, Lisboa, 1959.

«A existência não pode falsificar-se, a esperança pode reencontrar-se, tomámos consciência da crise – afirma o pintor Nikias Skapinakis» [entrevista], *Diário de Lisboa*, supl. “Vida Literária”, Lisboa, 19 Fev. 1959.

«A decoração do Hotel Ritz. O sempiterno problema da conjugação das Artes», *Arquitectura*, n.º 67, Lisboa, Abr. 1960.

Nikias Skapinakis, Fernando Azevedo, Margarida Acciaiuoli, Kukas, Fernando Pernes, *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

*Pintura: Inactualidade ou perenidade. Episódios do trabalho de um pintor*, Lisboa, Artistas Unidos, Instituto de História da Arte FCSH-UNL, 2010.

#### PEDRO OOM

«Notas sobre o neo-realismo nas artes plásticas em Portugal», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 12, Porto, 25 Ago. 1945.

«O artista e o futuro», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 14, Porto, 8 Set. 1945.

«O artista e a guerra», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 9, Porto, 4 Ago. 1945.

#### RUTH ROSENGARTEN

«O pós-modernismo e as artes visuais», *Risco*, n.º 6, Lisboa, Verão 1987.

«Pontos de vista: fotografia e feminismo no contexto do pós-modernismo», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 6-7, Lisboa, Mar. 1988.

«An impossible love: subjection and embodiment in Paula Rego’s *Possession*», *Art History*, vol. 30, no. 1, Oxford UK, Boston USA, Blackwell Publishers, Feb. 2007.

#### VICTOR PALLA

«Lugar da tradição», *Arquitectura*, n.º 28, Lisboa, Jan. 1949.

«Lugar do artista plástico», *Arquitectura*, n.º 25, Lisboa, Jul. 1948.

### **Bibliografia**

*1.º Salão de Arte Moderna*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1958.

*1.º Salão de Artes Decorativas*, Lisboa, Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, 1949.

*50 anos de arte portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

«I Congresso Nacional de Arquitectura», *Arquitectura*, n.º 29, Lisboa, Fev. 1949.

*I Exposição Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, Sociedade Nacional de Artes Plásticas, 1946.

ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998.



«A crise da habitação», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 5, Porto, 7 Jul. 1945.

*A doce e ácida incisão. A Gravura em contexto (1956-2004)*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2013.

AGAMBEN, Giorgio, «O que é o contemporâneo?», *Nudez*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2009.

ALLOWAY, Lawrence, «Artists as writers, part one: inside information», *Artforum*, New York, Mar. 1974.

ALLOWAY, Lawrence, «Artists as writers, part two: the realm of language», *Artforum*, New York, Apr. 1974.

*Almada*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Pintura portuguesa no século XX* [1986], Porto, Lello & Irmãos Editores, 1993.

ALMEIDA, Victor Manuel Martinho de, «A emergência do design em Portugal», *O design em Portugal, um tempo e um modo. A institucionalização do design português entre 1959 e 1974*, Tese de Doutoramento em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009.

ALVES, Margarida Brito, *A revista Colóquio / Artes*, Lisboa, Edições Colibri, Instituto de História da Arte, FCSH-UNL, 2007.

ALVES, Vera Marques, «“A poesia dos simples”: arte popular e nação do Estado», *Etnográfica*, Lisboa, vol. XI, n.º 1, Maio 2007.

*António Dacosta*, Lisboa, Porto, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Casa de Serralves – Secretaria de Estado da Cultura, 1988.

AREAL, António, *Confissão tenebrosa: Primeira parte da autobiografia agora em edição ilustrada pelo autor*, Óbidos, Galeria Ogiva, 1971.

*Art Journal*, vol. 42, no. 4: «The crisis in the discipline», New York, Winter 1982.

*Artstudio*, n. 15: «L’art et les mots» Paris, Hiver 1989.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen, *The Empire writes back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London, New York, Routledge, 2009, 2nd ed.

BARREIRA, Catarina, *João Barreira e a historiografia da arte portuguesa*, dissertação de mestrado em Teorias da Arte apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2003.

BARREIRA, João (dir.), *Arte portuguesa*, 4 vol., [Lisboa], Edições Excelsior, [1946-1951].

BARTHES, Roland, «De l’oeuvre au texte» [1971], *Roland Barthes, Oeuvres complètes. Tome II: 1966-1973*, Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

*Batalha pelo conteúdo, Exposição documental. Movimento neo-realista português*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2007.

BELTING, Hans, *Art history after modernism* [1995], Chicago, London, The University of Chicago Press, 2003.

BELTING, Hans, «Arte contemporânea como arte global: uma avaliação crítica», MATOS, Sara Antónia (coord. ed.), *Marte 4 – Da criação artística à intervenção espacial*, Lisboa, Associação de Estudantes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2011.

BELTING, Hans; DANTO, Arthur et al, *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre?*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.

BENJAMIN, Walter, «Teses sobre a filosofia da história» [1940], *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, tradução de Manuel Alberto, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

BOURDIEU, Pierre, *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*, tradução: Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

BÜRGER, Peter, *Teoria da vanguarda* [1974], Lisboa, Vega, 1993.

BURY, Stephen, *Artist's books. The book as a work of art, 1963-1995*, Hants, Scholar Press, 1998.

BUTOR, Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1969.

BUTOR, Michel, *Quant au livre. Triptyque en 'honneur de Gauguin*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2000.

CALVET, Eduardo, «Opiniões e considerações a propósito dos muito novos pintores na 2ª EG de AP», *Horizonte, Jornal de Arte*, n.º 11-12, Lisboa, 1-15 Jun. 1947.

«Candeeiros de espírito moderno», *Arquitectura*, n.º 42, Lisboa, Maio 1952.

«Candeeiros modernos», *Arquitectura*, n.º 47, Lisboa, Jun. 1953.

CANDEIAS, Ana Filipa, *Revista KWY. Da abstracção lírica à nova figuração (1958-1964)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2001.

CARDOSO, Maria Luísa, *História da arte e Guerra Fria*, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

*Carlos Queiroz e os artistas do seu tempo*, Lisboa, Fundação Centro Cultural de Belém, 2013.

CARNEIRO, Alberto, *O caderno preto (1968-1971)*, Porto, Edição do Autor, 1971.

CARRILLO, Jesús, «Crítica de la crítica», GUASCH, Anna María (coord.), *La crítica del arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.

*Catálogo do I Salão dos Independentes, ilustrado com desenhos e comentários dos artistas e dos escritores modernistas & Uma breve resenha do movimento moderno em Portugal*, Lisboa, s.n., 1930.

CHARLET, Nicolas, «Les quatre livres de Yves Klein. Fondement existentiel d'une écriture silencieuse», *Histoire de l'art*, Paris, n.º 44, Juin 1999.

CHICÓ, Sílvia, «António Dacosta: o surrealista», *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 19 Jul. 1983.

COELHO, Eduardo Prado, «Pintura, ouro e pólvora segundo Júlio Pomar», *Expresso*, supl. «Revista», Lisboa, 6 Set. 1986.

CONNELLY, Frances S., *The sleep of reason. Primitivism in Modern European art and aesthetics, 1725-1907*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1995.

CRUA, Catarina Anselmo, *Revistas Córneo. Modernidade e discurso crítico na cultura portuguesa da primeira metade do século XX*, Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011.

CUNHA, Teresa Sobral (apresentação e transcrição), «Fernando Pessoa em 1935. Da ditadura e do ditador em dois documentos inéditos», *Colóquio Letras*, n.º 100, Lisboa, Nov. 1987.

CUNHAL, Álvaro, «Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna», *O Diabo*, Lisboa, 29 Abr. 1939.

DANTO, Arthur C., «From aesthetics to art criticism and back», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, no. 2, Spring 1996.

DANTO, Arthur C., «Master narratives and critical principles», *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

DIAS, Fernando Rosa, *A Nova-figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*, Tese de Doutoramento em Ciências e Teorias da Arte apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, «Ao passo ligeiro da serva (saber das imagens, saber excêntrico)», trad. R. C. Coelho e R. P. Cabral, [www.cargocollective.com /ymago /2527136/Didi-Huberman-Txt\\_3](http://www.cargocollective.com/ymago/2527136/Didi-Huberman-Txt_3), acedido em 30 de Janeiro de 2012.

DRUCKER, Johanna, *The century of artist's books*, New York, Granary Books, 1995.

EAGLETON, Terry, *The function of criticism* [1984], London, Verso, 2005.

EINSTEIN, Carl, *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*, edición a cargo de Uwe Fleckner, s.l., Lampreave & Millán, 2008.

EINSTEIN, Carl, *La escultura negra e otros escritos*, edición a cargo de Liliane Neffre, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.

ESQUÍVEL, Patrícia, *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*, Lisboa, Edições Colibri, Instituto de História da Arte, FCSH-UNL, 2007.

«EUA. Concurso de móveis do Museu de Arte Moderna de Nova-York», *Arquitectura*, n.º 30, Lisboa, Abr. 1949.

*Exposição da doação de arquivos e documentos sobre arte contemporânea e obras publicadas em volumes periódicos e catálogos, por José-Augusto França*, Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Departamento de Documentação e Pesquisa, 1992.

«Exposições», *Arquitectura*, n.º 44, Lisboa, Set. 1952.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul, *Realism, rationalism, surrealism. Art between the wars*, New Haven, London, Yale University Press, Open University, 1994.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.), *Escritos de artistas, anos 60/70*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.

FERRO, António, «Alguns precursores», *António Ferro, 1: Intervenção modernista, Teoria do gosto*, prefácio de António Rodrigues, s.l., Verbo, 1987.

FERRO, António, *Artes decorativas. Palestra ao microfone da E.N., em Agosto de 1940, e Discurso inaugural da 1.ª Exposição de Artes Decorativas, no SNI, em Maio de 1940*, Lisboa, Edições SNI, 1949.

FERRO, António (Introd.), *Vida e arte do povo português*, Lisboa, Secretariado de Propaganda Nacional, 1940.

FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, 2 vol., Lisboa, Livraria Bertrand, 1966.

FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974.

FRANÇA, José-Augusto, «A exposição surrealista de 1959 [sic]», *Colóquio Artes e Letras*, n.º 53, Lisboa, Abr. 1969.

FRANÇA, José-Augusto, «A lei do eterno recomeço», *Da pintura portuguesa*, Lisboa, Ática, 1960.

FRANÇA, José-Augusto, *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força & Almada Negreiros, o português sem mestre*, Venda Nova, Bertrand Editores, 1983.

FRANÇA, José-Augusto, *A pintura surrealista em Portugal*, Lisboa, Artis, 1966.

FRANÇA, José-Augusto, *Balanço das actividades surrealistas em Portugal*, Lisboa, s.n., 1949.

FRANÇA, José-Augusto, «Conceito e situação da arte moderna em Portugal», *República*, Lisboa, 27 Out. 1958.

FRANÇA, José-Augusto, *Da pintura surrealista*, separata de *Arquitectura*, Lisboa, 1958.

FRANÇA, José-Augusto, «Da realidade, do seu objecto, e ainda do seu acordo», *Horizonte, Jornal de Arte*, n.º 9, Lisboa, 15-30 Abr. 1947.

FRANÇA, José-Augusto, «Entrevista com José-Augusto França conduzida por Raquel Henriques da Silva», *Revista de História da Arte*, Lisboa, n.º 1, 2005.

FRANÇA, José-Augusto, «Na 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas. Encruzilhada surrealista», *Horizonte, Jornal de Arte*, n.º 11-12, Lisboa, 1-15 Jun. 1947.

FRANÇA, José-Augusto, «Nadir Afonso, “Le sens de l’art”», *Colóquio Artes e Letras*, n.º 61, Lisboa, Jun. 1984.

FRANÇA, José-Augusto, «O “movimento para o imaginário” e o abstraccionismo na pintura portuguesa», *Comércio do Porto*, supl. “Cultura e Arte”, Porto, 22 Dez. 1953.

FRANÇA, José-Augusto, «O 1º Salão de Arte Moderna. Depoimento», *Diário de Lisboa*, supl. “Magazine”, Lisboa, 22 Nov. 1958.

FRANÇA, José-Augusto, «Portinari. A exposição na Galeria Charpentier», *Horizonte, Jornal de Arte*, n.º 3, Lisboa, 1-15 Dez. 1946.

FRANÇA, José-Augusto, *Situação da pintura ocidental*, Lisboa, Ática, 1959.

FRANÇA, José-Augusto, «Sobre a “anti-pintura”», *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, n.º 22, Lisboa, Fev. 1963.

FRANCASTEL, Pierre, «Para una sociología del arte: ¿Método o problemática?», *Sociología del arte*, Madrid, Emecé Editores, 1981.

GALVÃO, Henrique (org.), *Portugal não é um país pequeno* [material cartográfico], [Lisboa], Secretariado de Propaganda Nacional, 1933.

GAMBONI, Dario, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

GAUGUIN, Paul, *Noa Noa*, segundo o manuscrito original, Lisboa, &etc, 1977.

GHEERBRANT, Alain; POMAR, Júlio, *Peiture et Amazonie*, Paris, Éditions La Différence, 1997.

GONÇALVES, Rui Mário, «1945-1956. Neo-realismo. Surrealismo. Abstraccionismo», *História da arte em Portugal*, vol. 13: «De 1945 à actualidade», Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

GREENBERG, Clement, «Modernist painting», *The collected essays and criticism*, vol. 4, “Modernism with a vengeance, 1957-1969”, ed. John O’Brian, Chicago, London, The University Press of Chicago, 1993.

GREENBERG, Clement, «What the artist writes about: review of ‘Artists on art: from the XIV to the XX century’, edited by Robert Goldwater and Marco Treves», *The collected essays and criticism*, vol. 2, “Arrogant purpose, 1945-1949”, ed. John O’Brian, Chicago, London, The University Press of Chicago, 1986.

GUILLÓ, Anna, *Écrits d’artistes au XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 2010.

GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, modernismo e vanguardas* [1982], 3ª edição revista, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

«Habitação no Porto. Arquitecto – Celestino Castro», *Arquitectura*, n.º 54, Lisboa, Abr.-Maio 1955.

«Henrique Medina», *Antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto*, [http://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?P\\_pagina=1000675](http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000675), acedido em 11 de Setembro de 2013.

HOBBS, Richard, «Reading artists’ words», SMITH, Paul; WILDE, Carolyn (ed.), *A companion to art theory*, Malden Massachusetts, Blackwell Publishers, 2002.

«Interiores», *Arquitectura*, n.º 17-18, Lisboa, Jul.-Ago. 1947.

«Júlio Pomar», nota biográfica disponível no site do Museu do Neo-Realismo, [http://www.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM\\_PaginaId=70737#.UiG5D4Unj-k](http://www.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=70737#.UiG5D4Unj-k), acedido em 31 de Agosto de 2013.

KWY, *Paris, 1958-1968*, coordenação científica de Margarida Acciaiuoli, Lisboa, Centro Cultural de Belém, Assírio & Alvim, 2001.

LACERDA, Aarão de, *História da arte em Portugal*, 3 vol., Porto, Portucalense Editora, 1942.

LAUF, Cornelia; PHILLPOT, Clive, *Artist/Author. Contemporary artist’s books*, New York, Distributed Art Publishers, 1998.

LEAL, João, *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2000.

- LEAL João, «Exposição de vidros», *Arquitectura*, n.º 57-58, 2.ª série, Lisboa, Jan.-Fev. 1957.
- LEVAILLANT, Françoise (ed.), *Les écrits d'artistes depuis 1940. Actes du colloque international. Paris et Caen, 6-9 Mars 2002*, s.l., Institute mémoires de l'édition contemporaine, 2004.
- LISBOA, Maria Helena, *As academias e escolas de Belas Artes e o ensino artístico*, Lisboa, Edições Colibri, Instituto de História da Arte, FCSH-UNL, 2007.
- LITTLE, Daniel, «Philosophy of History», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2011 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), acessível em <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/history/>, acedido em 9 de Janeiro de 2011.
- LOBO, Paula Ribeiro, «Portugal par coeur. Um século de melancolias coloniais», Margarida Acciaiuoli, Maria Augusta Babo (coord.), *Arte & melancolia*, Lisboa, Instituto de História da Arte, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, FCSH-UNL, 2011.
- LOURENÇO, Eduardo, «Almada, ensaísta?», *Almada Negreiros, Obras completas*, vol. V, Ensaios, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.
- LOURENÇO, Eduardo, *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português* [1978], Lisboa, Gradiva, 2004, 3ª ed..
- MADERUELO, Javier, «Lirismos y vehemencias. La soledad existencial», *Sucinta historia del arte contemporáneo europeo*, Heras, Ediciones La Bahia, 2012.
- MARINHO, Maria de Fátima, *O surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- MELO, Daniel, *A cultura popular do Estado Novo*, Coimbra, Angelus Novus, 2010.
- MITCHELL, W. J. T., *Picture theory, Essays on verbal and visual representation*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1995.
- «Montras em Lisboa», *Arquitectura*, n.º 42, Lisboa, Ago. 1952, p. 20-22.
- «Moradia na Ajuda – Arquitecto Artur Pires Martins», *Arquitectura*, n.º 43, Lisboa, Ago. 1952.
- MOTHERWELL, Robert; CUMMINGS, Paul, «Oral history interview with Robert Motherwell, 1971 Nov. 24 – 1974 May 1», *Smithsonian Archives of American Art*, disponível em <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-motherwell-13286>, acedido em 3 de Janeiro de 2008.
- MOTHERWELL, Robert (ed.), *Documents of Modern Art, Vol. 8: The Dada painters and poets*, New York, Wittenborn Schultz, 1951.
- Nikias Skapinakis, *Para o estudo da melancolia em Portugal. Retrospectiva de retratos, 1955-1974*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Instituto Português dos Museus, 1996.
- Novas iconologias*, Lisboa, Galeria Buchholz, 1967.
- OLIVEIRA, Filipa, «Ensaiair Júlio Pomar. Para um estudo da intervenção ensaística neo-realista de Júlio Pomar», *Júlio Pomar e a experiência neo-realista*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2008.

OLIVEIRA, Paulo, *A arte do renascimento e o renascimento da arte no pensamento teórico e na obra historiográfica de Reynaldo dos Santos (1880-1970)*, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2004.

PEDRO, António, *15 poèmes au hasard*, Paris, Editions UP, 1935.

PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa*, 3.º vol.: «Do barroco à contemporaneidade», Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

PEREIRA, Paulo, «História da história da arte portuguesa», RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte portuguesa: da pré-história ao século XX*, vol. 20, [Vila Nova de Gaia], Fubu Editores, 2009.

PINHEIRO, Costa, *Imagination & Ironie*, Höhr-Grenzhausen, Starczewski Verlag, 1970.

PINTO, Helena Gonçalves; HENRIQUES, Paulo, *Estúdio Secla, uma renovação na cerâmica portuguesa*, Lisboa, Instituto Português dos Museus, Museu Nacional do Azulejo, 1999.

PITA, António Pedro, *Conflito e unidade no neo-realismo português. Arqueologia de uma problemática*, Porto, Campo das Letras, 2002.

PITA, António Pedro; DIAS, Luís Augusto Costa, *A imprensa periódica na génese do movimento neo-realista, 1933-1945*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 1996.

POMAR, Alexandre, «Júlio Pomar», *Júlio Pomar, catálogo “raisonné” I. Pinturas, ferros e assemblages 1942-1968*, Paris, Lisboa, Éditions de la Différence, Edições Artemágica, 2004. [Texto disponível em <https://www.academia.edu/741356/>, acedido em 17 de Fevereiro de 2012.]

«Posfácio. O corpo em cena», MARTINS, Fernando Cabral; GASPAS, Luís Manuel; SANTOS, Mariana Pinto dos; FERREIRA, Sara Afonso (ed.), *José de Almada Negreiros, Manifestos e conferências*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

PREZIOSI, Donald, *Rethinking art history. Meditations on a coy science*, New Haven, London, Yale University Press, 1989.

PREZIOSI, Donald, «The question of art history», *In the aftermath of art. Ethics, aesthetics, politics*, London, New York, Routledge, 2006.

*Primeira exposição colonial portuguesa, Porto 1934*, desdobrável, Porto, Lito Nacional, 1934.

PUCHNER, Martin, «Screeching voices: avant-garde manifestos in the cabaret», SCHEUNEMANN, Dietrich (ed.), *European avant-garde. New perspectives*, Amsterdam, Atlanta, Editions Rodopi, 2000.

PUCHNER, Martin, *Poetry of the revolution. Marx, manifestos and the avant-gardes*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2006.

RAMOS, Rui, «A invenção de Portugal», José Mattoso, (dir.), *História de Portugal*, vol. 6, *A segunda fundação (1890-1926)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.

RAMOS, Rui, «A nação intelectual», José Mattoso, (dir.), *História de Portugal*, vol. 6, *A segunda fundação (1890-1926)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.

RAMOS, Rui, «A República antes da Guerra (1910-1916)», RAMOS, Rui (coord.), SOUSA, Bernardo Vasconcelos e; MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *História de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2010, 2ª ed..

- RANCIÈRE, Jacques, *Estética e política. A partilha do sensível*, Porto, Dafne Editora, 2010.
- REAL, Miguel, «José-Augusto França, a década de 50 e as *Córnio*», *Unicórnio, etc. Mostra documental*, Lisboa, Ministério da Cultura, Biblioteca Nacional, 2006.
- REIS, Carlos, *Textos teóricos do neo-realismo português*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1981.
- RICHARDS, J. M. Richards, «A arquitectura moderna e o funcionalismo», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 14, Porto, 8 Set. 1945.
- RITO, Paula, *Teoria de arte portuguesa nos escritos de artistas plásticos dos anos 60*, Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2000.
- RODRIGUES, António, «Almada nome de architetore», *Almada, A cena do corpo*, Lisboa, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1993.
- RODRIGUES, Dalila (coord.), *Arte portuguesa: da pré-história ao século XX*, [Vila Nova de Gaia], Fubu Editores, 2009.
- ROSAS, Fernando, «A “indústria nacional”», MATTOSO, José, (dir.), *História de Portugal*, vol. 7, *O Estado Novo (1926-1974)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.
- ROSAS, Fernando, «As “mudanças invisíveis” do pós-guerra», MATTOSO, José, (dir.), *História de Portugal*, vol. 7, *O Estado Novo (1926-1974)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.
- ROSAS, Fernando, «O projecto totalitário: o salazarismo e o “homem novo”», *Salazar e o poder. A arte de saber durar*, Lisboa, Tinta da China, 2012.
- ROSAS, Fernando, «O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo», *Análise Social*, Lisboa, vol. xxxv (157), 2001.
- ROSENDO, Catarina, «A crítica de arte debaixo de fogo: “serviço de utilidade” ou “moral de combate”? O I Encontro dos Críticos de Arte (1967) e os escritos de António Areal», Begoña Farré Torras, Maria Helena Barreiros, Isabel Falcão (ed.), *IV Congresso de História da Arte Portuguesa, em homenagem a José-Augusto-França. Livro de resumos + CD de comunicações*, Lisboa, Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 2012, disponível em <https://www.academia.edu/2304466>.
- ROSENDO, Catarina, *Alberto Carneiro: os primeiros anos (1963-1975)*, Lisboa, Edições Colibri, Instituto de História da Arte, FCSH-UNL, 2007.
- ROSENDO, Catarina, «Noronha da Costa ou a impossibilidade da imagem», Margarida Acciaiuoli, Maria Augusta Babo, *Arte & Melancolia*, Lisboa, Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, FCSH-UNL, 2011, disponível em <https://www.academia.edu/652710>.
- SAID, Edward E., «Opponents, audiences, constituencies, and community», *Critical Inquiry*, vol. 9, no. 1: The politics of interpretation, Chicago, Sep. 1982.
- SAID, Edward E., *The world, the text, and the critic*, Cambridge, Massachusetts, Havard University Press, 1983.
- SALGUEIRO, Ana Rita dos Santos Ferreira, *A arte em Portugal no século XX (1911-1961). José-Augusto França e a perspectiva sociológica*, Dissertação de Mestrado em História da Arte – Variante Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Outubro 2012.



SANTOS, Armando Vieira, «A propósito de uma exposição de vidros de Júlio Pomar e Alice Jorge», *O Comércio do Porto*, Porto, 11 Dez. 1956.

SANTOS, David, «Da ambição de uma arte para o povo ao esquecimento contemporâneo: caminhos do neo-realismo visual português», *Uma arte do povo, pelo povo e para o povo*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2007. [Texto disponível em [http://www3.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM\\_PaginaId=47376](http://www3.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=47376), acedido em 1 de Maio de 2013.]

SANTOS, David, «O neo-realismo pictórico e a utopia política do pós-guerra. Os compromissos distintos de Júlio Pomar e Marcelino Vespeira», *Batalha pelo conteúdo. Exposição documental. Movimento neo-realista português*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2007.

SANTOS, David, «O sentido da hora e o amor do mundo. Júlio Pomar e a promessa humanista do neo-realismo», *Júlio Pomar e a experiência neo-realista*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2008. [Texto disponível em [http://www.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM\\_PaginaId=47665](http://www.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=47665), acedido em 13 de Fevereiro de 2012.]

SANTOS, Mariana Pinto dos, «A resistência do objecto à história da arte contemporânea – sobre a persistência do legado de José-Augusto França na escrita da história da arte em Portugal», Begoña Farré Torras, Maria Helena Barreiros, Isabel Falcão (ed.), *IV Congresso de História da Arte Portuguesa, em homenagem a José-Augusto-França. Livro de resumos + CD de comunicações*, Lisboa, Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 2012, disponível em <http://www.academia.edu/2175161>, acedido em 31 de Janeiro de 2013.

SANTOS, Mariana Pinto dos, «“Estou Atrasado! Estou Atrasado!” Sobre o atraso na arte portuguesa diagnosticado pela historiografia», André Barata, José Ricardo Carvalheiro, António Santos Pereira (org.), *Representações da Portugalidade*, Alfragide, Caminho, 2011.

SANTOS, Mariana Pinto dos, «It's pretty, but is it art?», *Intervalo*, Lisboa, n.º 1, 1.º Semestre 2005.

SANTOS, Reynaldo dos, *Oito séculos de arte portuguesa. História e espírito*, 3 vol., s.l., Empresa Nacional de Publicidade, s.d..

SANTOS, Rui Afonso, «O design e a decoração em Portugal, 1900-1994», PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa*, 3.º vol.: «Do barroco à contemporaneidade», Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

SANTOS, Rui Afonso, «O design em Portugal no século XX», PERNES, Fernando (coord.), *Panorama da cultura portuguesa no século XX*, vol. 3: “Arte(s) e Letras II”, Porto, Edições Afrontamento, Porto 2001, Fundação Serralves, 2002.

SARAIVA, António José, *Para a história da cultura portuguesa*, vol. I, Lisboa, Gradiva, 1995, 7.ª ed.

SILVA, A. Sena da, «Um snack-bar no Rossio», *Arquitectura*, n.º 61, Lisboa, Dez. 1957.

SILVA, Raquel Henriques da, «Os movimentos dos anos 40», PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa*, 3.º vol.: «Do barroco à contemporaneidade», Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

SILVA, Raquel Henriques da, «Os museus: história e prospectiva», PERNES, Fernando, *Panorama da cultura portuguesa no século XX*, vol. 3: *Arte(s) e letras II*, Porto, Edições Afrontamento, Porto 2001, Fundação de Serralves, 2002.

SILVA, Raquel Henriques da, «Do Museu de Arte Contemporânea ao Museu do Chiado», *Museu do Chiado. Arte portuguesa, 1850-1950*, Lisboa, Instituto Português dos Museus, 1994.

SILVEIRA, André, *Pintores portugueses: Almada Negreiros*, Lisboa, QuidNovi, 2010.

SILVESTRE, Osvaldo, «A ideologia do estético em Almada (1917-1933)», SILVA, Celina (coord.), *Almada Negreiros, A descoberta como necessidade. Actas do Colóquio Internacional, Porto, 12, 13 e 14 de Dezembro de 1996*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998.

SOULET, Jean-François, *L'histoire immédiate. Historiographie, sources et méthodes*, 2<sup>ème</sup> édition, Paris, Armand Colin, 2012.

SOUSA, Ernesto de, *A pintura portuguesa neo-realista (1943-1953)*, Lisboa, Artis, 1965.

STILES, Kristine; SELZ, Peter (ed.), *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artists' writings*, Berkeley, Los Angeles, London, The University of California Press, 1996.

*Surrealismo em Portugal, 1934-1952*, Lisboa, Museu do Chiado, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2001.

TCHEN, Adelaide Ginga, *A aventura surrealista. O movimento em Portugal do casulo à transfiguração*, Lisboa, Edições Colibri, 2001.

TEKINER, Deniz, «Formalist art criticism and the politics of meaning», *Social Justice*, San Francisco, vol. 33, no. 2, 2006.

*Um tempo e um lugar. Dos anos quarenta aos anos sessenta, dez Exposições Gerais de Artes Plásticas*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2005.

VASCONCELOS, João, «Estéticas e políticas do folclore», *Análise Social*, Lisboa, vol. XXXVI, n.º 158-159, 2001.

«Vidros e cristais da Finlândia», *Arquitectura*, n.º 37, Lisboa, Fev. 1951.

WALLIS, Brian (ed.), *Blasted allegories: An anthology of writings by contemporary artists*, New York, Cambridge, Massachusetts, London England, The New Museum of Contemporary Art, The MIT Press, 1989.

WEISS, Jeffrey, «Language in the vicinity of art. Artists' writings, 1960-1975», *Artforum*, New York, Summer 2004.

WEISS, Jeffrey, «The painted word», *Artforum*, New York, Feb. 2009.

WILLIAMS, Raymond, *The country and the city* [1973], Nottingham, Spokesman, 2011.



## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- AALTO, Alvar – 150
- ACCIAIUOLI, Margarida – 5n, 6n, 8n, 84, 84n, 92n, 94n, 98n, 146, 146n, 166n, 182n
- ADORNO, Theodor W. – 104n
- AFFONSO, Sara – 53
- AFONSO, Nadir – 6, 6n, 81n, 149n
- AGAMBEN, Giorgio – 181n, 182n
- ALLOWAY, Lawrence – 13, 13n, 77n
- ALMEIDA, Bento de – 166
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – 14n, 63n, 64, 64n, 112n
- ALMEIDA, Victor Manuel Martinho de – 161n
- ALPERS, Svetlana – 11n
- ALVÃO, Domingos – 40n
- ALVAREZ, Dominguez – 59
- ALVES, Margarida Brito – 5n
- ALVES, Vera Marques – 92n, 145, 145n
- AMARAL, Keil do – 162, 162n
- ANAHORY, Eduardo – 146, 163
- ANDRE, Carl – 12
- ARAGON, Louis – 106n
- ARAÚJO, Roberto – 163
- AREAL, António – 5, 6n, 8, 8n, 13n, 20, 20n, 175, 182
- ASHCROFT, Bill – 30n
- ÁVILA, Maria Jesús – 70n
- AVILLEZ, Maria João – 61n, 112n
- BABO, Maria Augusta – 6n, 98n
- BACON, Francis – 114
- BARATA, André – 21n
- BARBOSA, Manoel – 7n
- BARRADAS, Jorge – 132n, 146n, 157, 157n, 158, 158n, 159n, 162, 162n
- BARREIRA, Catarina – 21n
- BARREIRA, João – 14, 21n, 22, 28, 28n, 29n, 33, 33n, 34n, 35, 35n, 36, 37n, 38, 38n
- BARREIROS, Maria Helena – 20n, 21n
- BARRIO, Artur – 12
- BARTHES, Roland – 10n
- BASTO, Armando de – 38
- BATAILLE, Georges – 113
- BATARDA, Eduardo – 6, 6n, 13n
- BATCHELOR, David – 96n, 155n
- BEATRIZ, Maria – 113n
- BECKETT, Samuel – 113
- BELL, Clive – 72n
- BELTING, Hans – 31n, 32n, 34n, 35n, 75n, 103n, 104n
- BENJAMIN, Walter – 43n
- BENTON, Thomas Hart – 129n
- BERTHOLO, René – 8n
- BOCHNER, Mel – 12, 12n, 135n
- BONNARD, Pierre – 60, 76, 76n, 179
- BOSCH, Hieronymus – 62
- BOTELHO, Carlos – 59, 151n

BOURDIEU, Pierre – 3, 3n  
 BRAQUE, Georges – 60n, 76, 76n  
 BRESSON, Robert – 111  
 BRETON, André – 69n, 106n  
 BRONZE, Francisco – 7n  
 BROODTHAERS, Marcel – 9n  
 BUAL, Artur – 175n  
 BURCKHARDT, Jacob – 33, 33n  
 BÜRGER, Peter – 42n  
 BURY, Stephen – 117n  
 BUTOR, Michel – 8n, 9n  
  
 CAGE, John – 113  
 CALVET, Eduardo – 109n, 122n, 151n  
 CAMPOS, Álvaro de – 52  
 CANDEIAS, Ana Filipa – 8n, 69n  
 CARAÇA, Bento Jesus – 105n  
 CARDOSO, Maria Luísa – 129n  
 CARMONA, Óscar – 56n  
 CARNEIRO, Alberto – 6, 6n, 8, 8n  
 CARRILLO, Jesús – 135n  
 CARVALHEIRO, José Ricardo – 21n  
 CASTRO, Celestino – 163n  
 CASTRO, E. M. de Melo e – 7n, 8n, 20  
 CASTRO, Lourdes – 8n  
 CASTRO, Machado de – 21, 26, 49  
 CÉZANNE, Paul – 62, 114, 178, 179  
 CHAFES, Rui – 7n  
 CHAGALL, Marc – 60  
 CHARLET, Nicolas – 9n  
 CHICÓ, Mário – 24n  
  
 CHICÓ, Sílvia – 63n  
 CHRISTO – 8n  
 CID, Bartolomeu – 175n  
 CLARK, Lygia – 12  
 COELHO, Eduardo Prado – 115, 115n, 116, 116n  
 COLAÇO, Amélia Rey – 88n  
 CONNELLY, Frances S. – 42n  
 CORBUSIER, Le – 96n, 150, 156, 157  
 CORREIA, Virgílio – 26  
 COSTA, Luís Noronha da – 6, 6n, 13n  
 COSTA, Maria Velho da – 113, 113n  
 COTRIM, Cecília – 13n  
 COUTO, José – 25  
 CRUA, Catarina Anselmo – 70n  
 CRUZ, Marcos da – 26  
 CUMMINGS, Paul – 135n  
 CUNHA, Teresa Sobral – 56n  
 CUNHAL, Álvaro – 127, 127n, 129, 173  
  
 DACOSTA, António – 4, 15, 58-65, 58n-63n, 109, 142n, 152, 185  
 DANTO, Arthur C. – 35, 35n, 37n, 45n, 75n, 76n  
 DEMAISON, André – 41  
 DERAÏN, André – 179  
 DESWARTE, Sylvie – 28n  
 DIAS, Fernando Rosa – 176n  
 DIAS, Luís Augusto Costa – 66n  
 DIDI-HUBERMAN, Georges – 37n  
 DIONÍSIO, Mário – 7n, 71n, 126  
 DRUCKER, Johanna – 117n

- DUARTE, Gonçalo – 8n
- DUCHAMP, Marcel – 69n, 77
- EAGLETON, Terry – 135n
- EINSTEIN, Carl – 41, 41n
- ELOY, Mário – 53, 59
- ÉLUARD, Paul – 106n
- ESCADA, José – 8n, 175n
- ESQUIVEL, Patrícia – 51n, 54n, 57, 57n, 58n
- FALCÃO, Isabel – 20n, 21n
- FARIA, Nuno – 6n
- FARO, Pedro – 111n
- FER, Briony – 96n, 155n
- FERNIE, Eric – 33n, 44n
- FERREIRA, Glória – 12, 13n
- FERREIRA, Sara Afonso – 85n
- FERRO, António – 51n, 53n, 54, 55n, 142-145, 142n-145n, 147, 158, 166
- FIGUEIREDO, José de – 25, 27, 31
- FILHO, Magalhes – 122n
- FILIPE, Manuel – 121n, 123n, 149
- FOCILLON, Henri – 33, 33n
- FRANA, José-Augusto – 5n, 6n, 14-19, 16n, 20n, 21-24, 21n, 22n, 45-51, 46n-51n, 54, 54n, 56-58, 57n, 58n, 64-74, 64n, 65n, 67n-75n, 77-81, 78n-82n, 83, 84n, 90n, 99n, 100-110, 100n, 101n, 104n-106n, 108n, 119, 121n, 122n, 126n, 129, 129n, 130n, 137n, 141n, 142n, 151n, 164, 168, 170, 171, 175, 175n, 176n, 180, 180n, 183-185, 184n
- FRANCASTEL, Pierre – 79n
- FREITAS, Lima de – 7n, 99n, 132, 132n, 156
- FRY, Roger – 72n
- GALVO, Henrique – 94n
- GAMBONI, Dario – 9n, 129n
- GASPAR, Lus Manuel – 85n
- GAUGUIN, Paul – 9, 9n, 117n
- GEORGE, Frederico – 151n, 161, 162, 162n
- GHEERBRANT, Alain – 113n
- GIACOMETTI, Alberto – 112, 112n
- GIOTTO - 33
- GOLDWATER, Robert – 76n
- GOMES, Augusto – 122n, 132, 132n, 149n
- GOMES, Dordio – 53, 132, 137, 137n, 138, 139, 151n, 157
- GONALVES, Nuno – 22, 23, 27
- GONALVES, Rui Mrio – 130n, 176n
- GRAHAM, Dan - 12
- GREENBERG, Clement – 75-78, 75n, 76n, 107, 107n
- GRIFFITHS, Gareth – 30n
- GUASCH, Anna Mara – 135n
- GUICHARD-MEILI, Jean – 116n
- GUILLAUME, Paul – 41
- GUILLÓ, Anna – 10, 10n, 11n
- GUIMARES, Fernando – 70n
- GUSMO, Adriano de – 14, 28, 29n
- HARTUNG, Hans – 60
- HATHERLY, Ana – 7n, 8n
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich – 32
- HEIDEGGER, Martin – 104n

HOBBS, Richard – 9, 9n, 10n, 117n  
 HOGAN, João – 113n, 132, 175n  
 HOLANDA, Francisco de – 15, 21, 27, 27n, 28  
 HOLZER, Jenny – 9n  
  
 JARDIM, Manuel – 38  
 JEANNERET, Charles-Édouard – 96n  
 JORGE, Alice – 113n, 160n, 175n  
 JUDD, Donald – 12, 135n  
 JÚLIO, José - 132  
  
 KANT, Immanuel – 32  
 KEIL, Maria - 59  
 KIRSCH, Dietrich – 113n  
 KLEE, Paul – 60  
 KOSUTH, Joseph – 9  
 KRADOLFER, Fred - 163  
 KRAUSS, Rosalind – 10, 12n  
 KUKAS – 5n, 166n, 182n  
  
 LACAN, Jacques – 113  
 LACERDA, Aarão de – 14, 22, 24, 24n, 25, 25n, 26, 26n, 27, 27n, 34  
 LANCHAS, Fernando – 122n, 151n  
 LAPA, Álvaro – 7n, 13n  
 LAPA, Querubim – 122n, 160  
 LAUF, Cornelia – 117n  
 LEAL, João – 145n, 160n  
 LÉGER, Fernand – 69  
 LEMOS, Fernando – 168  
 LEMOS, Virgílio de – 112n  
  
 LEONEL, José – 149n  
 LESSING, Gotthold Ephraim – 10  
 LEVAILLANT, Françoise – 9, 9n  
 LEVINE, Jack – 129n  
 LEWITT, Sol – 12  
 LISBOA, Maria Helena – 48n  
 LITTLE, Daniel – 32n  
 LOBO, Paula Ribeiro – 98n  
 LOURENÇO, Eduardo – 83, 83n, 105, 105n  
  
 MACEDO, Diogo de – 4, 15, 16n, 38-44, 38n-42n, 51n, 52-55, 52n, 55n, 57, 58, 63, 65, 152, 185  
 MACHADO, Cyrillo Wolkmar – 21, 24  
 MADERUELO, Javier – 78n  
 MAGALHÃES, Alfredo Ângelo de – 149, 150n  
 MAIA, Canto da – 59  
 MAILLOL, Aristide – 76, 76n  
 MALLARMÉ, Stéphane – 113  
 MANTA, João Abel – 175n  
 MARINHO, Maria de Fátima – 67n, 70n, 106n, 149n  
 MARKL, Dagoberto – 28n  
 MARQUES, Bernardo - 163  
 MARTINS, Artur Pires – 163n  
 MARTINS, Fernando Cabral – 85n  
 MARTINS, Guilherme d'Oliveira – 52n  
 MATISSE, Henri – 60n, 76, 76n, 114, 116  
 MATOS, Sara Antónia – 32n, 111n  
 MATTOSO, José – 86n, 161n  
 MEDINA, Henrique – 132, 133, 133n  
 MEIRELES, Cildo – 12

MELO, Daniel – 143n

MENDONÇA, Maria de José – 24n

MENDONÇA, Paulo – 58n, 142n

MENEZ – 113n

MIRÓ, Juan – 60, 76, 76n

MITCHELL, W. J. T. – 117, 117n

MODIGLIANI, Amadeo – 40

MONDRIAN, Piet – 179

MONTALVOR, Luiz – 40n-42n

MONTEIRO, Nuno Gonçalo – 87n

MORANDI, Giorgio – 179

MORRIS, Robert – 12, 135n

MOTHERWELL, Robert – 135n

MOURA, Leonel – 7n

NADAL, Emília – 5n

NEGREIROS, José de Almada – 4, 16, 16n, 19, 21, 51-54, 53n, 80-106, 80n, 82n, 83n, 85n-100n, 104n, 105n, 108, 131, 146n, 171, 184, 185

NETO, João Cabral de Mello - 113

NEWMAN, Barnett – 135n

NOGUEIRA, Sá – 160

NOVAIS, Horácio – 146

NOVAIS, Mário – 40n, 146

O'BRIAN, John – 75n, 76n

OITICICA, Hélio – 12

OLIVEIRA, Filipa – 120, 120n

OLIVEIRA, Paulo – 21n

OOM, Pedro – 7n, 149, 149n, 150n, 151, 151n

OZENFANT, Amédée – 96n

PACHEKO, José – 53, 84

PALLA, Victor – 17, 19, 149, 149n, 155, 155n, 162, 162n, 166

PAMPLONA, Fernando de – 24n

PAQUET, Marcel – 114

PAVIA, Manuel Ribeiro de – 122, 122n

PEDRO, António – 4, 4n, 8, 8n, 52, 64, 151n

PEDROSA, Inês – 112n

PEIRCE, Charles Sanders – 10

PEREIRA, António Santos – 21n

PEREIRA, Miguel Serras – 3n, 182n

PEREIRA, Paulo – 14n, 22, 22n, 45n, 130n, 141n

PERES, Damião – 24n

PEREZ, Rossini – 112, 112n

PERNES, Fernando – 5n, 38n, 141n, 166n, 182n

PESSOA, Fernando – 52, 53n, 55n, 56n, 90, 91

PHILLPOT, Clive – 117n

PICABIA, Francis – 10, 60

PICASSO, Pablo – 60, 76, 76n, 182

PILLET, Edgard – 168, 169n

PIMENTEL, Rui – 149

PINHARANDA, João – 13n, 14n

PINHEIRO, Costa – 7n, 8, 8n

PINTO, António Cerveira – 7, 7n, 20

PINTO, Cândido Costa – 151n

PINTO, Helena Gonçalves – 161n

PITA, António Pedro – 66n, 67n, 105n, 106n

PIZA, Toledo – 58n, 142n

PLAZA, Julio – 12



- POMAR, Alexandre – 111n, 119, 119n, 120, 122n, 125, 125n, 126, 126n, 130n
- POMAR, Júlio – 4, 16, 16n, 17, 19, 60, 109, 111-128, 111n-116n, 118n-123n, 125n, 126n, 128n-130n, 130-142, 132n-134n, 136n-142n, 147-150, 149n, 150n, 152-160, 153n, 154n, 156n-160n, 162, 162n, 163n, 164, 165, 167-173, 167n-170n, 173n, 175n, 176, 176n, 180-185
- POMAR, Rosa – 111n
- PORTINARI, Cândido – 67, 67n
- POSSOZ, Milly – 146n
- PREZIOSI, Donald – 12n, 35n, 75n
- PUCHNER, Martin – 30n, 43n
- QUEIROZ, Carlos – 16n, 19, 52, 52n, 53, 55, 55n
- RAMOS, Rui – 86n, 87n, 145n
- RANCIÈRE, Jacques – 35, 36n
- REAL, Miguel – 68n
- REGO, Paula – 7, 7n
- REINHARDT, Ad – 135n
- REIS, Carlos – 66n
- REIS, Pedro Cabrita – 7n
- RESENDE, Júlio – 113n, 121n, 122n, 132, 132n, 149n
- RICHARDS, J. M. – 150n
- RITO, Paula – 13n
- RODRIGO, Joaquim – 6, 6n, 175n
- RODRIGUES, António – 53n, 82, 82n
- RODRIGUES, Dalila – 14n, 22n
- ROLLAND, Romain – 105n
- ROSAS, Fernando – 144, 144n, 145n, 147n, 161n
- ROSENDON, Catarina – 6n, 8n, 20n
- ROSENGARTEN, Ruth – 7, 7n, 20
- RUIVO, Ana – 69n
- SÁ-CARNEIRO, Mário de – 53n
- SAID, Edward E. – 3, 3n
- SALAZAR, Abel – 121n, 122, 128n, 132, 132n
- SALAZAR, António de Oliveira – 56n, 90, 144n, 146
- SALGUEIRO, Ana Rita dos Santos Ferreira – 16n
- SAN PAYO – 40n
- SANTA-RITA – 38, 51, 53, 53n, 86
- SANTOS, Armando Vieira – 160n
- SANTOS, David – 119, 119n, 120, 120n, 122n, 123, 123n, 124n, 126, 129, 129n, 130n
- SANTOS, Mariana Pinto dos – 6n, 21n, 85n
- SANTOS, Reynaldo dos – 14, 21n, 22, 24n, 26-28, 26n, 27n, 31, 31n, 32, 32n
- SANTOS, Rui Afonso – 141n
- SARAIVA, António José – 169, 169n, 170n
- SARTRE, Jean-Paul – 104n
- SAURÉ, Wolfgang – 116n
- SAUSSURE, Ferdinand de – 10
- SCHEUNEMANN, Dietrich – 43n
- SCHWITTERS, Kurt – 9n
- SELZ, Peter – 11n
- SEMKE, Hein – 146n
- SENA, António – 8n
- SERRÃO, Vítor – 28n
- SHAHN, Bem – 129n

SILVA, A. Sena da – 166n

SILVA, Celina – 83n

SILVA, Conceição – 160n, 161

SILVA, Helena Vaz da – 112n, 113n

SILVA, Maria Helena Vieira da – 112, 179

SILVA, Raquel Henriques da – 38n, 69n, 130n, 184n

SILVEIRA, André – 90n

SILVESTRE, Osvaldo – 82, 83n

SKAPINAKIS, Nikias – 5, 5n, 18, 19, 162, 162n, 166, 166n, 175-183, 175n-180n, 182n, 183n, 185

SMITH, Paul – 9n, 117n

SMITHSON, Robert – 12, 135n

SOARES, António – 132, 137, 137n, 139, 140n, 158

SOARES, António Martins – 13n

SOULET, Jean-François – 54n, 56n

SOUSA, Anabela – 13n

SOUSA, Bernardo Vasconcelos e – 87n

SOUSA, Ernesto de – 122n, 151n

SOUSA, Rocha de – 7n

SOUZA-CARDOSO, Amadeo – 38, 40, 51, 53, 53n, 80n, 86, 90n, 99n, 100n, 104n

SPENGLER, Oswald – 31, 32

STAËL, Hansi – 146n, 160

STILES, Kristine – 11, 11n, 12n

TABORDA, José da Cunha – 21, 24-26, 48

TAINHA, Manuel – 162, 162n

TAMEN, Pedro – 114n

TAVARES, Salette – 5n, 7n, 8n, 175n

TCHEN, Adelaide Ginga – 67n, 68n, 70n

TEIXEIRA, Luiz – 51n

TEKINER, Deniz – 72n, 77n, 78n

TIFFIN, Helen – 30n

TOM – 132, 137, 137n, 138, 140, 141, 141n, 146, 147, 163

TORRAS, Begoña Farré – 20n, 21n

TOYNBEE, Arnold – 31, 32

TREVES, Marco – 76n

VASCONCELOS, João – 92n

VASCONCELOS, Joaquim de – 22, 31

VASCONCELOS, Mário Cesariny de – 5, 5n, 17, 20, 149, 149n, 150n, 151, 151n, 152, 152n

VELÁZQUEZ, Diego – 133

VESPEIRA, Marcelino – 119n, 122n, 129n, 130n, 149, 175n, 180n

VIANA, Eduardo – 53

VIDAL, Carlos – 7n, 20

VIEIRA, João – 8n

VIEIRA, Jorge – 132, 132n

VITAL, Natália – 111n

VITERBO, Sousa – 26, 31

VLAMINCK, Maurice de – 60n

VOSS, Jan – 8n

WALLIS, Brian – 12, 12n

WANDSCHNEIDER, Miguel – 6n

WEINER, Lawrence – 12

WEISS, Jeffrey – 12, 12n

WILDE, Carolyn – 9n, 117n

WILLIAMS, Raymond – 147n

WOOD, Grant – 129n

WOOD, Paul – 97n, 155n

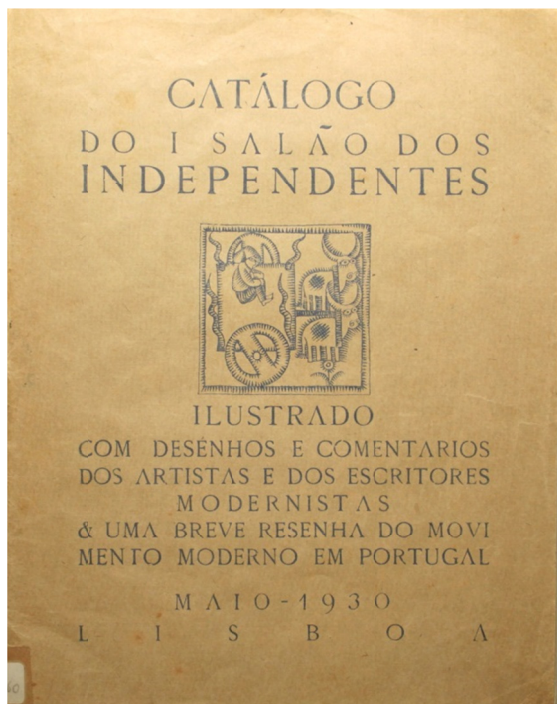
ZALTA, Edward N. – 32n

ZERNER, Henri – 12n

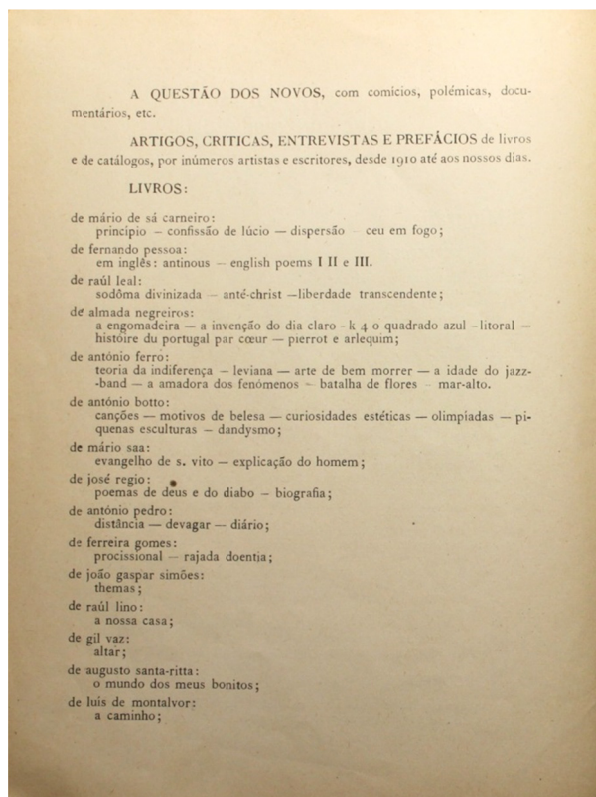
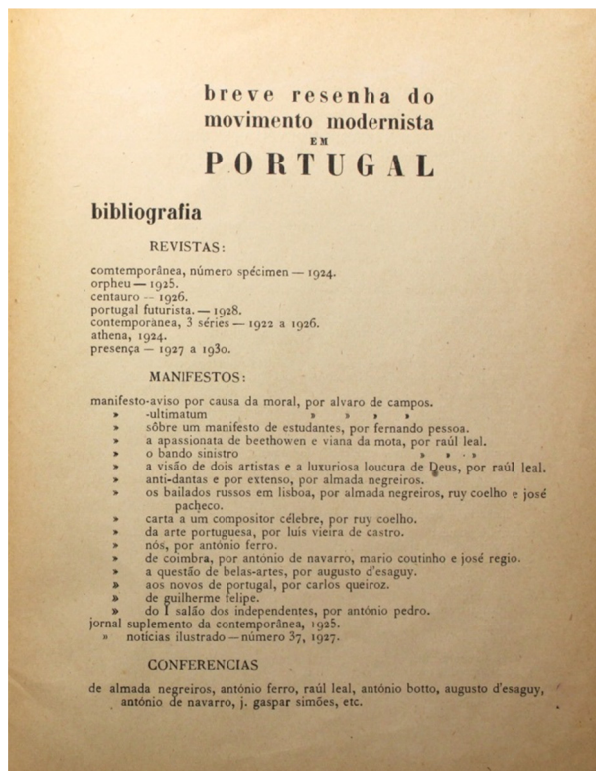
## **ILUSTRAÇÕES**

ESCRITOS DE ARTISTA (SELECÇÃO)





***Catálogo do I Salão dos Independentes, ilustrados com desenhos e comentários dos artistas e dos escritores modernistas & Uma breve resenha do movimento moderno em Portugal, Lisboa, s.n., 1930, capa e p. 29-30.***



de joão osório de castro:  
a orda — o clamôr;  
de alfredo pedro guisado de menezes:  
distância — mais alto — ânfora — lenda do rei boneco;  
de fernanda de castro:  
cidade em flor — jardim — veneno do sol;  
de carlos parreira:  
in-memóriam de santa-rita pintor;  
de nuno simões:  
gente risonha;  
de casais monteiro:  
confusão;  
de branquinho da fonseca:  
posição de guerra;  
de amadeu de sousa-cardoso:  
album de desenhos, paris 1922;  
de joaquim de oliveira:  
marcação para a farça de inez pereira;

ILUSTRAÇÕES de numerosos livros por: — milly possoz, sarah affonso, alice rey colaço, dordio gomes, raúl lino, almada, antonio soares, cottinelli telmo, barradas, júlio tagarro, francisco franco, mário eloy, stuart, olavo, diogo de macedo, manol jardim, josé pacheco, etc.

**G**OSTO da pintura que vai além das coisas, ou daquela em que as coisas são mais do que elas mesmas.

A pintura das formas deixa-me frio e, então, a admiravel pintura das formas deixa-me espantado num bocejo.

Mas a forma necessita *formas* e o que é extructualmente formal não pôde ultrapassar a rasão da sua essência.

O encanto de cada coisa é que eu queria sentir num quadro vasio, num quadro em que ela, por si só, tomasse a qualidade duma pessoa que merecesse ser retratada.

Ou então o (inatingivel) a pintura do Inatingivel.

A N T Ó N I O P E D R O



#### EXPOSIÇÕES DE ARTE:

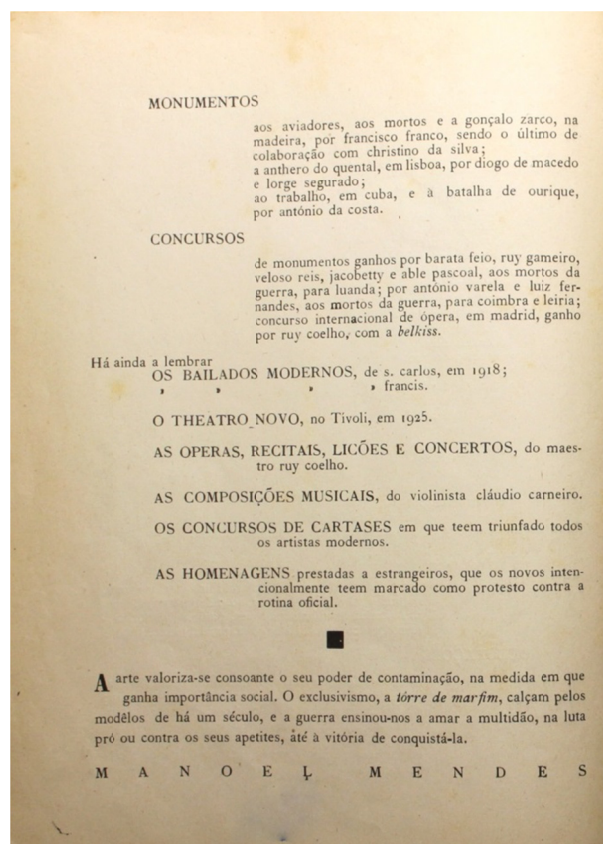
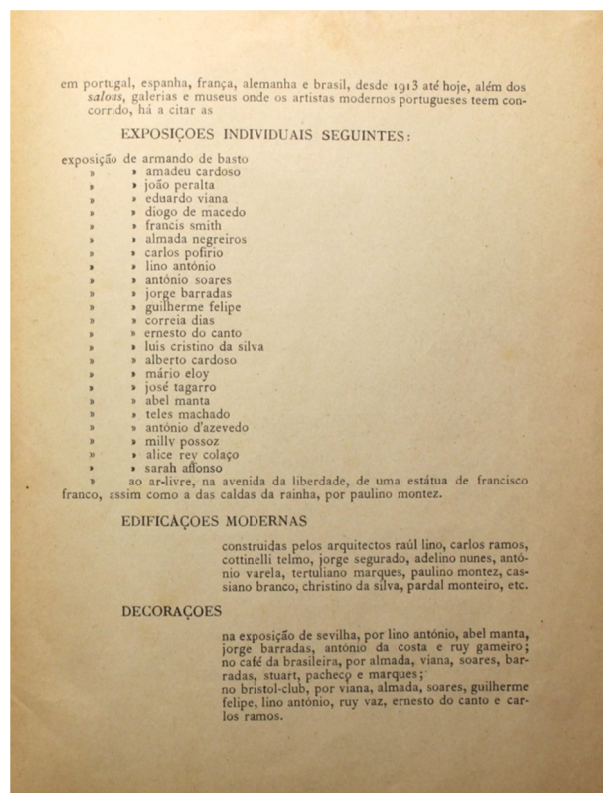
##### EXP. DE CONJUNTO:

humoristas e modernistas — lisboa 1911 e 1912;  
na bobone, artistas residentes em paris — lisboa 1912;  
salão dos modernistas — porto 1915, 1916 e 1919;  
salão dos fantasistas — porto 1916;  
galeria das artes — lisboa 1916;  
salão dos 5 independentes — lisboa 1923;  
salão de outono — lisboa 1925 e 1926;

*Catálogo do I Salão dos Independentes, ilustrados com desenhos e comentários dos artistas e dos escritores modernistas & Uma breve resenha do movimento moderno em Portugal, Lisboa, s.n., 1930, p. 31-32.*



***Catálogo do I Salão dos Independentes,  
ilustrados com desenhos e comentários dos  
artistas e dos escritores modernistas & Uma  
breve resenha do movimento moderno em  
Portugal, Lisboa, s.n., 1930, p. 33-34.***







22-1943
DIÁRIO POPULAR

# ALMANAQUE

## A ILUSÃO

**PARA V. EX.!**



**JOIAS, OURO, PRATA**

**CONSUMOS**

**PARTEIRO E GIGANTE (L.A.)**

**NEUROLOGIA**

**D. Amélia de Oliveira**

**Oatine**

**CONCURSO DA "BOLA"**

**CONSUMOS DA "BOLA"**

**ALMANAQUE**

**A moda-feijão**

**EXPOSIÇÃO**

**COMPRIM**

**CASA AFRICA**

**O seu encanto seduz**

**MIMO**

**As suas qualidades convencem**

mo; asd.

# EXPOSIÇÕES

## de José Calvados e Bemvindo Ceia

### 8 vezes reflexões sobre paisagens e paisagistas

Os paisagistas em Portugal, dum modo quasi exclusivo, debatem-se numa aflitiva atonia plástica. Exceptuado um pequeno numero que faz do espectáculo natural um campo de experiências plásticas — que, poderiam incidir sobre qualquer outro espectáculo ou pretexto — sucede que, a maioria, revela uma atitude de pura indiferença. Muita gente toca piano e poucos são os pianistas... Smith, em Paris, conhece melhor a paisagem portuguesa do que muitos outros que, constantemente, a têm diante dos olhos. Será que o português só descobre quando se distancia?

Que seja ou não, é incompreensível essa senil atitude de torpor de aceitação, de ausência de orgulho, em resumo, de qualquer coisa reagente, em face do que rodeia a vista. Desentranha-se toda a habilidade na parecnça do tom, com cautelas de perspectiva aérea e cuidadosinhos de embuditor. Pura indiferença psicológica!

Depois, diz-se ser essa inofensiva ingenuidade, esse zero de instinto, um equivalente de sinceridade, de respeito pela Criação, dignos dum «Poverello». A «Natureza» aparece, sempre, com maiúscula religiosa, mas sem convicção; porque, no fundo, não é o quadro natural que interessou, mas a similitude com as tardes de domingo, no Tejo.

Não há doença, mas apatia epidémica. Na paisagem romantica descobre-se a presença do homem, sente-se que houve integração, doentia, mas frutuosa dos sentimentos. Engontram-se duas solidões. O romantico á Keil sublima um desejo de detracção masquista — quer sofrer; tem nostalgias e vai encontrar, fatalmente, lonitivo para essa ansiedade no teatro da natureza.

E' um contacto feito de experiência. Se o sentimento é vital se há torpor, desespéro, melancolia, se o homem se sente recém-nascido, portanto, num meio ambiente por explorar, é lógico que aspire a uma experiência coimcente.

Este sentimento traduziu-se pelo gosto do extenso, da perspectiva, inacessível, da árvore gigantesca, do aspecto geológico etc. Junte-se, contudo, a necessidade de superação desse estado. Hoje ter-se-á superado tudo?

No entanto, uma nova visão panorâmica pode surgir havendo para isso a contaminação necessária.

Enfim, possibilidades técnicas, não faltam aos paisagistas, como José Calvados. Falta-lhes, porém, capacidade humana para a experiência. Sem esta só pode haver separação, em objecto inacessível no seu mistério. Que haja maior egoismo! E' na interpretação, que está o modo de ver, o «valor». Sem arte coeficiente existe a natureza mas antes do aparecimento do homem.

De Bemvindo Ceia, decorador já falecido, abriu uma exposição de esquisos, alguns retratos salustares como o numero 37, painéis inacabados. Um espólio de interesse bastante relativo.

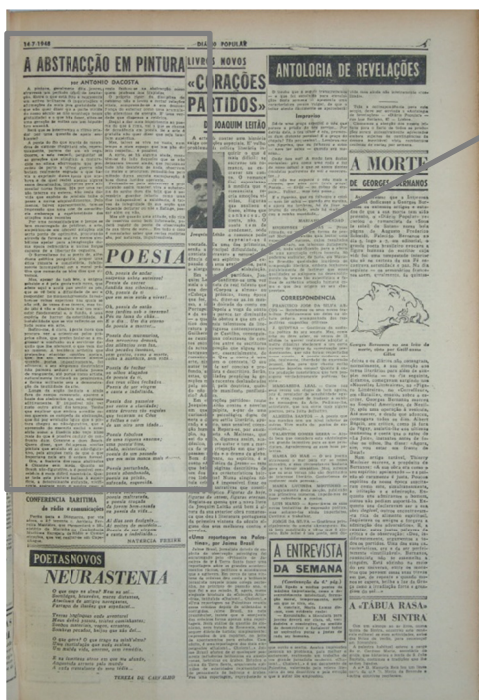
A. DACOSTA

António Dacosta, «Breves reflexões sobre paisagens e paisagistas», *Diário Popular*, Lisboa, 27 Jan. 1943, p. 7.









António Dacosta, «A abstracção em pintura», *Diário Popular*, Lisboa, 14 Jul. 1948, p. 5.

# A ABSTRAÇÃO EM PINTURA

por ANTÓNIO DACOSTA

A pintura, geralmente dita jovem, atravessa um período difícil de hesitação. Entre o que está feito e representa um activo brilhante de inquietações e afirmações da mais pura gratuidade (o que não quer dizer que a parte vivida do nosso século se não reconheça nessa gratuidade) e o que há a fazer, situa-se uma geração às voltas com um hipotético amanhã.

Será que se interrompeu o ritmo criador por uma questão de apoio ambiente?

A ponta do fio que através de meandros de «ismos» chegou até nós, repentinamente, parece dar um nó cego. Ocorre, a este respeito, perguntar se as gerações que atingiram a maturidade no clima efervescente que precedeu de perto a última guerra não teriam realmente esgotado o que havia a exprimir numa época que acabava e da qual restam apenas ossos descarnados, impróprios para alimentar novas fomes. Seja por uma razão interna ou externa, não resta dúvida que espécie de paralisia tolhe o passo a novos empreendimentos. Pelo menos, talvez aparentemente, tem-se impressão que uma crise de consciência embrasça a espontaneidade das criações mais recentes.

Por uma necessidade que o tempo se tem encarregado de justificar, a arte, empenhou-se em oferecer soluções até certo ponto de optimismo, procurando através de formas mais ou menos simbólicas apelar para a imaginação dum época refractária às únicas forças capazes de a libertar da cegueira.

O Surrealismo foi ao ponto de, além duma estética purgatória, propor uma ética razante e conciliatória, infelizmente incompatível com a moral prática que comanda os belos dias que vivemos.

Mas, apesar de tudo isto, o enigma subsiste e é pela gente mais nova, que adere aqui e acolá para sentir os pés, que se vê bem a dificuldade de ser e responder no momento presente. Inventam-se coisas especiosas nas quais se não crê, às vezes é-se sincero, mas tudo isto é vão e dissimula mal um mal-estar fundamental e, no fundo, é uma espécie de horror da esterilidade. A instabilidade que se vive reflecte-se em tudo como em arte.

Refiro-me, é claro, à gente nova que procura ver e orientar-se pelos próprios olhos, que prefere isolar-se a engrossar a confusão ou a servir-se daquilo que lhe oferecem, o que vem dar ao mesmo. A tendência artística que pretende elucidar questões sociais, que lhe são essencialmente alheias quando postas imperativamente, foi efêmera; o seu alegorismo doutrinar não pareceu seduzir o artista jovem de vanguarda, até porque como artista, naturalmente inclinado ao pessimismo, a forma militante seria a demonstração da inutilidade da arte.

Longe da acção imediata e ainda fora do campo consagrado, aparece a hoste dos abstractos que, esta, engrossa aflitivamente. É impossível não ver neste outro sinal dos tempos. Tenho que explicar que embora acredite como querem os campeões da abstracção, que foi por evolução lógica que a pintura chegou ao não-figurativo, que a apreensão do essencial exclui o acessório como o ilusório, não vejo nisso mais do que é possível enclui do confronto dum Cézanne e dum Bosch. Quero dizer, que foi apenas «certas» pinturas que evoluíram até ao não-figurativo, pela simples razão de que o que importava nela era de ordem formal.

Ora, a maioria dos casos abstractos é Cézanne sem maçãs. Quanto ao Bosch não-figurativo, se é possível concebê-lo é mais difícil encontrá-lo. Quase toda esta pintura desliza à superfície, a determinante profunda, vivificante, aparece num ou noutro caso; o resto fechou-se na abstracção como quem professa nos trapistas.

O próprio rigor da disciplina do cubismo não o levou a cortar relações vitais, compreende-se a sua desconfiança do exterior como uma acumulação silenciosa de energia. É uma verdade que dispensa a retórica.

Daqui a dar mais importância ao poema do que à rima, val o que se chama de decadência em poesia. Se a arte é gratuita não quer dizer que seja também supérflua.

Mas, talvez se viva no vazio, num tempo e num espaço que nos não dizem respeito... é possível.

A sorte, se há alguma ainda, mantém-se do lado daqueles que se não deixaram vencer ainda, que recusando tudo não desistem de nada, observam os males e procuram remediá-los pelo método duma secreta esconjuração à base duma lucidez operante.

Fechando-se para sobreviver e procurando assim manter viva a substância do sonho dum dia feliz que é necessário guardar intacto como uma flor indispensável a existência, é talvez da integridade da sua acção que depende derrotar ou não a Esfinge, passar além ou não.

Mas até quando uma atitude, não rica de reservas como bem informada, poderá registar do ponto de observação da sua torre de ouro... Em todo o caso é consolador saber que certas matérias são, por natureza, imputrescíveis.

---

## POESIA

*Oh, poesia de andar  
suspensa sobre outeiros!  
Poesia de correr  
fundida nos ribeiros...  
Oh, poesia de ti  
que em mim estás a viver!...*

*Oh, poesia de então  
nos jardins sob o inverno!  
Pés na lama do chão...  
E o dia... Um dia eterno  
de poesia a morrer...*

*Poesia dos murmúrios,  
dos nevoeiros densos,  
dos silêncios sem luz,  
dos pecados imensos,  
sem gestos, como a morte,  
como a ausência, sem vida...*

*Poesia de fechar  
os olhos alagados  
de poesia de ti,  
dos teus olhos fechados...  
Poesia de ser virgem  
e casta e indefinida.*

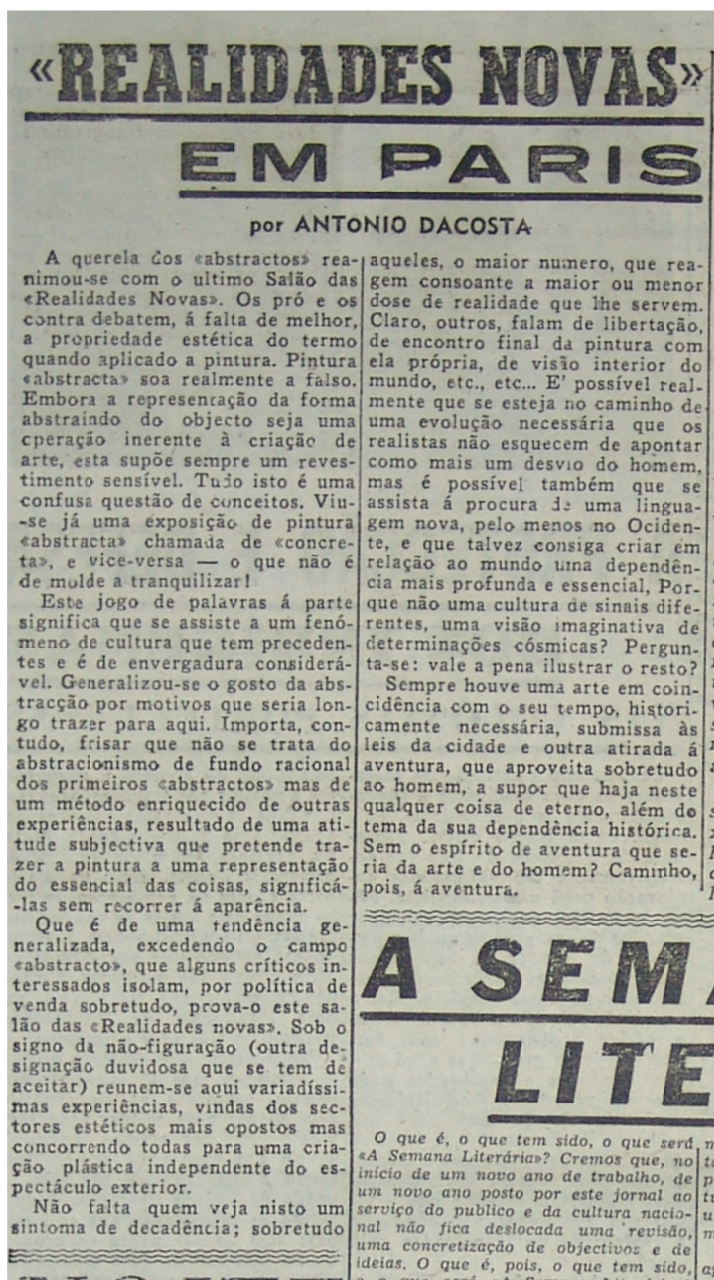
*Poesia dos passeios  
por entre a claridade;  
entre árvores tão esgulas  
que tocavam os Céus  
e folhas a cair  
de um oiro sem idade...*

*Poesia fabulosa  
de uma riqueza enorme;  
uma poesia fina,  
alada, misteriosa,  
poesia de um passado  
que em mim nunca mais dorma.*

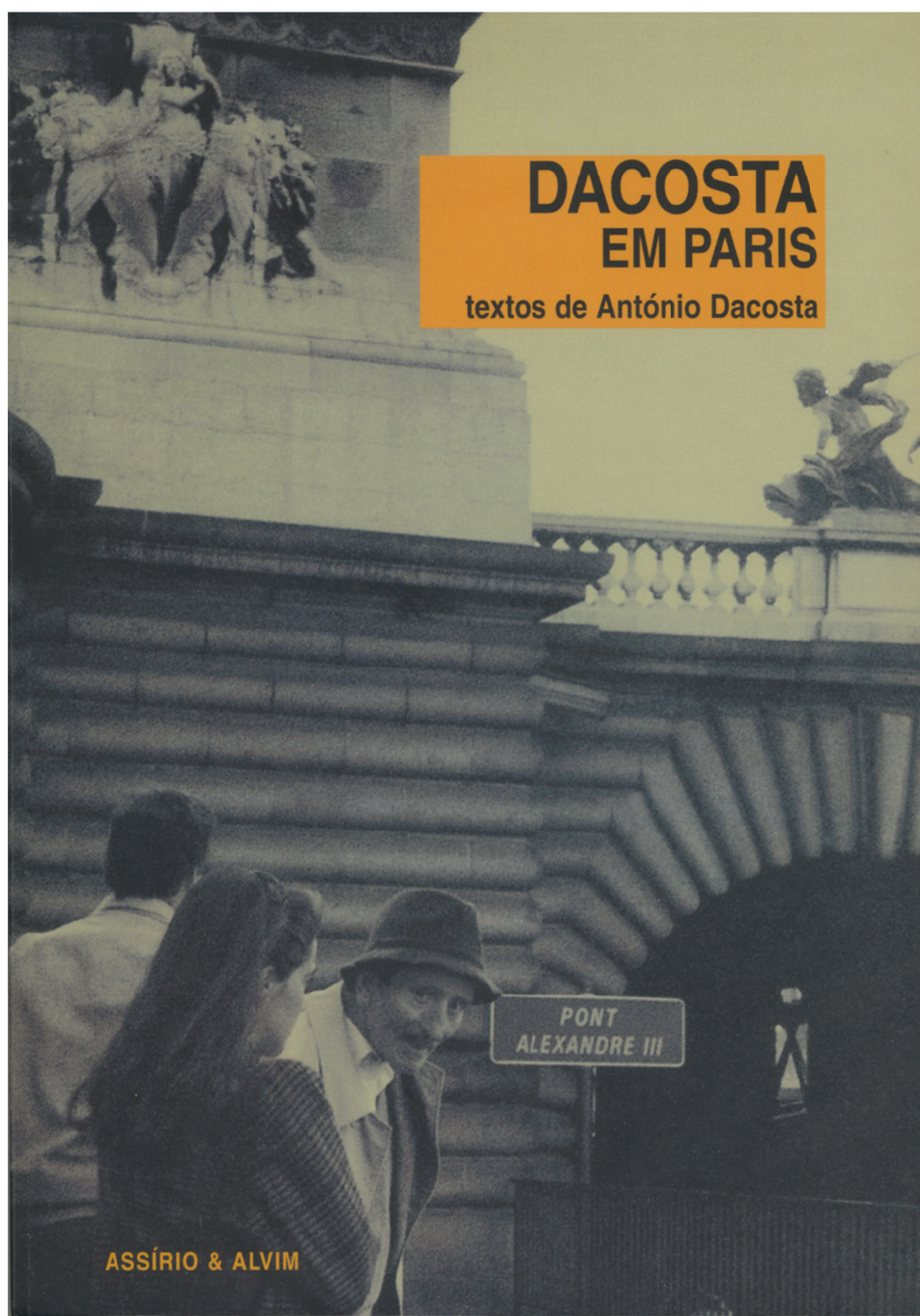
*Poesia perturbada,  
poesia abandonada,  
poesia na prisão,  
sufocada, esquecida.*

*Poesia recalçada,  
poesia maltratada.*





António Dacosta, «“Realidades Novas” em Paris», *Diário Popular*, Lisboa, 22 Set. 1948, p. 20.



*Dacosta em Paris. Textos de António Dacosta, prefácio de José-Augusto França, notas introdutórias de Paulo Mendonça e Toledo Piza, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, capa.*







# DA ARTE MODERNA EM PORTUGAL

por  
Carlos Queiroz

**T**ODA a arte viva é, inicialmente, romântica. Um composto híbrido e insólito, porventura resultante do contacto explosivo do instinto com uma nova intuição poética. Antes de adquirir expressão colectiva, age como uma ulística. Um impulso que perturba, desagrega, decompõe; uma força que sacode a tradição mesmo das mais verdes; um sopro que altera a constituição íntima do hábito. Isso: um fenómeno químico.

O sono vem depois. Rápido, às vezes, como o que irradia os corpos após um grande esfriamento. Vem, apodera-se da arte — e é o que lhe atribui, um dia, a designação de clássica. O público, essa multidão amorfa de feticos céticos, só reconhece, compreende e estima uma arte quando ela já adormeceu. E por isso que, na sua primeira confusão de sono com morte, reconhece, compreende e estima com mais calor o que sai dos ventres abortantes das escolas e das academias.

A arte romântica é inarmonia — exactamente como a adolescência. Como a esta, o que fundamenta e determina os seus frutos é o predomínio da imaginação sobre a memória, facilidade especificamente adulta.

Ásia de liberdade, de aventura, de independência, de inovação, de perigo. O amor de si mesmo, que gera a introspecção, é adolescente — é romântico. (Auto-retrato e auto-biografia são, como deve saber-se, puríssimas criações românticas). O super-ro-

mântico da Mitologia chama-se Narciso. Outro elemento: o entusiasmo. Virtude adolescente — virtude romântica. Onde há entusiasmo não entra sono. Onde o entusiasmo perdura, não há crítica, não há história, não há maturidade; não haverá nunca antepósulo, prematuro classicismo. (Historicista, igual a: hiper-adulto. Um ser possesso de memória). Entusiasmo significa consilância de ideal, de espírito de aventura, de inquietação, de independência, de novidade.

Podemos já concluir que *romantismo* é o estado de adolescência de todas as artes? A adolescência é perturbada. Tudo o que é perturbado, perturba. Mas ainda: escandaliza. Tal qual o romantismo, embora considerado, restritamente, como entidade estética.

A adolescência é mortal inimiga do hábito, dessa pseudo-tradição que é uma ordem excessivamente demorada. Esteticamente, o romantismo não tem outra finalidade senão destruir essa suposta virtude. E destrói-a. Mas ela renasce, amadurece, demora-se, cristaliza novamente... E o romantismo lá vem — com outra expressão, outros gestos, outras máscaras, outros tons.

Aqui temos, por exemplo, o significado da estreia de *Hervé* (1859), onde o escândalo atingia aquelas proporções fantásticas descritas por Gauthier (\*) — cujas mãos dúbies de adolescente se transformaram, aos olhos do público, em terribles punhos de gigante.

Aqui temos também o significado da apresentação da pintura de Delacroix, acerca do qual o mesmo Gauthier contou: — «A present que le calme se fait autour de ce grand nom, on se

Francis Picot / Gravura em madeira

9

sauroit imaginer au milieu de quel tumulte, dans quelle ardente poussière de combat il a vécu». E ainda isto, que interessa fixar: — «Pour bien comprendre l'effet d'horripilation produit à son début par Eugène Delacroix, il faut se rappeler à quel degré d'insignifiance et de pâleur on était venu, de contre-épreuve en contre-épreuve, d'évanouissement en évanouissement, l'école pseudo-classique, reflet lointain de David» (\*).

Aqui temos ainda o significado da primeira exposição dos *Impressionnistes* (1874), onde Monet, Renoir, Pissarro, Degas, Manet e Sisley perturbaram, chocaram, escandalizaram a colectividade, como verdadeiros artistas independentes (\*) — logo, como verdadeiros artistas românticos. Pois se é de Monet a frase: «nous peignons comme l'oiseau chante» — e se é esta uma das melhores definições líricas da posição estética dos românticos perante a paisagem, as coisas e os seres! Pois se foi de Degas a convicção de que «il faut décourager les artistes» — e se isto traduz a consciência de que a compreensão colectiva e, principalmente, a acitação pública, oficial duma estética são evidentes sinais da sua entrada no sono! Pois se veio, mais tarde, Cézanne declarar que «il faut voir la nature comme si personne ne l'avait vue avant nous» — seminando, com a sua tão simples expressão «petite sensation», as várias modalidades da mesma estética que constituiram os tempos subseqüentes!

... E foram românticos, antes dele, os divisionistas, os sintéticos e os cubistas (Seurat, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec). E foram românticos, depois dele, os fauvistas, cubistas, dadaístas e super-realistas (Picasso, Braque, Utrillo, Derain, Leger, Archipenko, Juan Gris, Vlamink, Lhôte, Modigliani, Mattise, Séverini, Picabia, Klee, Chirico, Dalí). ... Românticos, mas grado que haja de lúcido, de simétrico, de geométrico, de organizado, de racional nos processos, formulários, intenções as atitudes de muitos deles.

«Não será arriscado dizer-se que toda a luta, toda a polémica pela renovação do génio tem sido uma nervosa e profunda batalha de classicismo contra romantismo» (atribuindo-se, deste modo, a iniciativa do ataque à constante *invenit*)

e, mais ainda: «de futurismo contra simbolismo, de cubismo contra super-realismo» (\*). «Já serão assim tão criticamente classificáveis estes rebentos inaturos? E, ter-se-ia visto, alguma vez, que uma obra fosse clássica ou romântica por vontade do seu autor?

Notamos que para qualquer dos tempos em que os artistas, a partir de meados do século XIX, se agruparam, é forçada, é mesmo absurda a designação de *escola*. A arte moderna apresenta-se-nos, pelo contrário, em toda a sua linha de evolução, como o paroxismo do individualismo romântico. Conta Monthliant que Mattise, um dos mais combatidos expoentes da moderna pintura europeia, lhe confessou, um dia: — «On est beaucoup plus avec soi-même quand les gens vous tourmentent les uns. Alors votre route vous paraît inévitable. On se dit: — Marchons comme ça. Adieu ceux qui pourrissent». — E Robert Rey, num trabalho recente de divulgação (\*), diz isto, que vale a pena transcrever: — «La solitude absolue dans laquelle allaient se trouver désormais (après Cézanne) les artistes, pour peu qu'ils ne fussent pas servilement conformistes, créait une situation tout à fait inédite: l'histoire de l'art français à partir de ce moment, ne va plus être que l'histoire des «génies» individuels, c'est-à-dire exactement le contraire de ce qu'avait été logiquement cette histoire quand elle se penchait sur la peinture française du passé, notamment du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Car alors, le génie était collectif».

Por definição (definir é restringir) caracteriza, *proso modo*, todos os tempos modernos uma atitude antitética da dos realistas ou narradores da natureza. O esforço de ver com olhos virgens a paisagem, as coisas e os seres, como se ninguém os tivesse visto antes de nós.

Por outro lado, a análise de finar, embora por processos ou formulários técnicos dispares, a «petite sensation» de Cézanne.

Acetilamos, e *priori*, que romantismo não é outra coisa senão o estado de adolescência de todas as artes, ou melhor: — de todos os estilos de arte. «Será cedo para afirmar que a grande descoberta

Cristiano Cruz

Desenho

Carlos Queiroz, «Da arte moderna em Portugal», *Variante*, n.º 1, Lisboa, Primavera 1942, capa e p. 9-10.



da arte moderna, do estilo moderno (dando à palavra «estilo» o sentido mais amplo) foi a infância? A reversão da adolescência ao mundo da infância? Só pareceu facilitada ou naturalíssima a acção desta descoberta a quem supunha que a adolescência se encontra em íntimo, permanente e amável contacto com a infância. O que está longe de ser verdade. Se entre um e outro estado não existissem barreiras insuperáveis ou brusco rompimento de continuidade; se ambos os estados não constituíssem dois mundos herméticos, incommunicáveis, é certo que o adulto se encontra quase sempre mais próximo da infância (tolerando e alimentando, embora secretamente, a saudade dela) que o adolescente. O normal no adolescente é, antes, repelir a infância, realçando-a, esforçando-se por esquecê-la, por ignorá-la, por destruí-la.

Vejam-se, sem necessidade de ir mais longe: o *cubismo* — que foi e é ainda, no domínio das artes plásticas, a corrente dominante da estética moderna. O cubismo teve origem, por um lado, na posição virginal (edapocênica) perante a natureza e, por outro, quanto ao processo de expressão as «pequenas sensações», na Arte Negra. Assim, tanto na atitude contemplativa-receptiva como no estilo de interpretação, o cubismo é, em parte, em grande parte, um produto de infância revivida. Sensibilidade e imaginação! — «Onde teria a sua infância, senão na infância?»

Tanto essas duas lhe pertencem, tanto do seu mundo derivam, que nos adolescentes e adultos em que des perduram e se exteriorizam *apodiosamente*, passam a chamar-se: feminilidade e fantasia. Deste modo, debruçando-se na infância, mergulhando nela, explorando-a, procurando compreendê-la, re-sentí-la e interpretá-la, o artista moderno (estruturalmente romântico, sinónimamente adolescente) transforma-se num poeta que é Picasso ou Ravel, Archipenko ou Cocteau, Matissse ou Stravinsky (?).

Mas se a colectividade está longe de amar o artista (fazedor d'arte), o artista-poeta (criador d'arte) é-lhe insuportável. Não faz apenas sorrir aquele dito de Bandeau: «Le droit d'avoir quelques bourgeois dans son écurie, on serait fort étonné, tandis que si un bourgeois demandait du poète rôt, on le trouverait tout naturel (?)».

O artista-poeta perturba, incomoda, confunde, scandaliza. A sua actuação, a sua presença no mundo são permanentes desafios à hostilidade do público. Já vimos como Delacroix foi recebido, por ele. Pois bem: todos os relatos do escândalo e do tumulto provocados pelo aparecimento dos cubistas (*Salon d'Automne*, 1911) parecem decalados nos períodos de Gauguin (?). «Les uns réclamaient le cabanon pour les auteurs de ces toiles, tandis que d'autres demandaient si les portes de Sainte-

«Anne étaient restées ouvertes» — conta Jean Vignem. Loucos, é claro! Mas este clínico, especialista na matéria, prova o contrário. Do que ele nos fala, é de certo automatismo que o artista prepara voluntariamente (cultivando o seu espírito, aperfeiçoando o seu *métier*) e que nada tem que ver, mesmo nos casos mais transcendentes, mais esotéricos, mais herméticos, com o automatismo dos loucos.

Existe, no entanto, um automatismo. Eis o convite ao sono da arte, que dentro do próprio artista — dentro da própria arte — se formula. É o apelo interior ao classicismo antecipado, prematuro (sono ainda sem sonho) já provocador de futuras e vivificadoras explosões românticas. — Menos perigo? Menos premente do que os apelos e convites (?) que o artista recebe do exterior? Talvez. Mas mais perigoso.

Dai, o público já atribuir à designação «arte moderna» mais do que aquele sentido de escola que alguns artistas e críticos imprópriamente lhe atribuíram. É já um sentido de estética organizada, de unidade lógica, de automatismo colectivo. Embora sem compreender, sem sentir e sem amar os espécimes dessa arte, o público já não se imagina provocado, mistificado ou agredido por ela. Por isso, já não odeia, já não insulta, já não coípe nas obras expostas, como fez, em Lisboa, há vinte e cinco anos, aos desenhos de Almada...

Independência. É independente toda a arte viva, toda a arte individual, toda a arte romântica. Foram independentes os impressionistas e os cubistas da primeira plana. Foram independentes, entre nós, os mais representativos cultores da arte moderna.

Aqui, então, por razões especiais, muito novas. Em primeiro lugar a endémica impossibilidade de integral filiação em escolas esteticamente definidas. Isto na pintura, como no romance, no teatro, na música e na poesia (?).

Não tivemos realistas puros, como não tivemos impressionistas, simbolistas, cubistas, futuristas e super-realistas puros.

Entre as duas constantes estéticas — classicismo e romantismo — a hesitação do espírito português é tão demorada e complexa que gera o barroco.

A compreensão desta impossibilidade ingénita ilumina uma face do carácter exorbitante do nosso individualismo. Não cabemos em escolas, em classes, em cardumes. Mesmo em oficinas... — Olhe-se para essa espantosa diversidade de estilos e de processos nas tábuas dos nossos pintores dos séculos XV e XVI! Numa época em que a pintura era uma arte de colaboração em núcleos oficiais, surge esse espécime asombroso de individualidade integral, de personalidade plenamente evoluída, independente, que são os painéis de Nuno Gonçalves.



Diogo de Macedo / Painel. Praça do Trilho

11

José Tapanes

Desenho

Não tivemos, logicamente, um cubista puro. Todavia, o cubismo também seduziu fortemente alguns dos nossos mais representativos pintores modernos: Amadeu de Sousa Cardoso, Eduardo Viana, Almada Negreiros, Dordio Gomes, Mário Elay. Todos, porém, se emanciparam do cubismo, isto é: do formulário expressional do cubismo, como dos outros ismos que posteriormente os tentaram. Todos, menos, talvez, Sousa Cardoso — porque morreu cedo demais.

Amadeu de Sousa Cardoso e Guilherme de Santa Rita foram os verdadeiros introdutores da arte moderna em Portugal. Verdadeiros, porque influíram, desde o início, em profundidade.

O primeiro, mais com a sua obra (que pôs logo a descoberto nas primeiras telas uma vocação explosiva de pintor) do que pela sua presença. O segundo, quase exclusivamente pela sua presença. Guilherme de Santa Rita era uma daquelas personalidades espantosas que se instalaram para sempre na memória de quem experimentou, ainda que ao de leve, o seu contacto. Um ser quase de lenda, este artista nem obra. O seu poder de mistificar — dizem — não tinha margens. O despetido verbal da sua imaginação fazia, ao que parece, a riqueza de vários poetas e romancistas. Há cerca de vinte anos que morreu, e ainda hoje há quem recorde a graça, o imprevisto, a ironia, o arrojado e o encanto peculiares do seu espírito, como se tivessem acabado de estar com ele. Era quase a personificação da *blague* — e, ao mesmo tempo, um ser animado de pensamentos sérios, de ideias nobres e de dramas. Impressiona, este seu retrato que estou a ver: — Magro, cheio de arestas, com uma indumentária quase downscena... Adivinha-se

o timbre da sua voz traspassante, a sua gesticulação envolvente, o toque perturbador da sua ironia, o peso da sua presença inolvidável.

Santa Rita esteve, algum tempo, em Paris. Diogo de Macedo conta que foi ele um dos portugueses que encontrou na sala onde Marinetti fez a primeira conferência futurista. Foi isto, portanto, na época tumultuosa, embriónica da arte moderna, quando ainda ecoava por todos os bairros da cidade o estrondo do primeiro *Soldo d'Ostene*. — «Mil escolas, mil teorias, mil guerrilhas. Os arautos corriam mundo, e o mundo desconfiava. Havia declarações de guerra e declarações de amor. A fogueira ia atear-se em breve, lambar a Europa, contaminar a América. Entre o barulho de tantos clarins ninguém se entendia. Só o nobre e consciencioso Modigliani — «je suis peintre, je ne suis pas guerrier!» — preparava a hora suprema da sua vitória, essem rataplan de batalha, sem cálculos de estratégia nem barragens de fogo ou ordens de comando» (?). — «Não será este um belo grito de artista? O eterno grito de todos os artistas independentes! — «je suis peintre, je ne suis pas guerrier!»... Mas prossigamos.

Santa Rita esteve em Paris, nessa época tumultuosa. E estiveram outros artistas portugueses, além dele e de Diogo de Macedo: Sousa Cardoso, Manuel Bentes, Armando de Basto, José Pacheco, Carlos Franco, Alberto Cardoso... Também nessa época lá viveu — e pouco depois se matou — Mário de Sá Carneiro. E Almada também. Este, na dedicatória da «Engomadrada» (?), diz o seguinte a José Pacheco: «...pouca gente sabe, como eu, sem avaliar aqueles que são uma boa selecção dos bons aspectos de Paris. Enfim, caso de repeti-me neste assunto, que o nosso Mário de Sá Carneiro sabia tão justamente classificar: — Nós três somos de Paris! E somos. Temos esta elegância, esta devoção, este farol da Fé».

Em 1911 efectuou-se em Lisboa a 1.<sup>a</sup> Exposição do Grupo de Humoristas Portugueses (?). Nela se apresentaram Cristiano Cruz, Almada, Ernesto do Canto, Jorge Barradas, Correia Dias, etc. (?). Pouco depois, outra exposição colectiva realizada na Galeria Bobone, exibiram trabalhos já timbrados pelo espírito moderno: Emmério Nunes (recente-chegado da Alemanha), Francisco Smith, Colin (brasileiro), Manuel Bentes (o organizador) e Eduardo Viana.

Temos, assim, dois factos curiosos a salientar: A coincidência das primeiras manifestações de arte moderna em Portugal com a primeira exposição colectiva dos cubistas (*Salon d'Automne*, 1911) e a acção impulsora do humorismo na germinação da nova estética plástica — fenómeno já anteriormente verificado em Paris (?). Não podemos dizer, como Mallarmé, que «la gaité est tourant le signe des grandes choses?». Aconteceu, assim, terem-se estreado publicamente como caricaturistas alguns pintores e escultores portugueses em cuja obra dificilmente se reconheceriam, hoje, vestígios dessas primícias. Na de Cristiano Cruz, seria mais fácil. Na de Stuart, facilmente. No entanto, não será por isso que estes artistas deixam de merecer referência especial. Vejam-se porquê.

Cristiano Cruz tem uma obra pequena em quantidade, mas considerável pelo vigor que o seu temperamento, embora acentuadamente irónico, lhe imprimiu, e importante pela influência que exerceu na formação estética de grande parte

**Carlos Queiroz, «Da arte moderna em Portugal», *Variante*, nº 1, Lisboa, Primavera 1942, p. 11-12.**



Amadeo de Souza-Cardoso / Le trou de la serrure / Cód. Mário Ribeiro / Foto Mário Novais

dos seus camaradas. Rico de intuição plástica; sensível e viril, ao mesmo tempo, na interpretação dos assuntos; espontâneo e forte no traço, Cristiano Cruz seria hoje, de-certo, um grande desenhador, se não tivesse, por razões muito suas, desertado da arte (!).

13



Eduardo Viana / Nu / Cód. Bristol Club

A obra de Stuart é, pelo contrário, vastíssima. Documenta mais de trinta anos de produção constante, variada, torrencial: cartazes (!), capas, ilustrações infantis, de contos e de gazetilhas... Milhares de desenhos lançados, dia a dia, a público, em jornais, revistas e livros que devem contar-se por centenas. Desenhos nervosos, vivos, de traço inconfundível, onde sempre se identifica um agudo poder de observação, uma ironia incisiva e (em tantos d'êles) uma experiência funda e dolorosa da vida. Na interpretação de tipos populares lisboetas — lembrando, às vezes, Poulot, na sua temura pelas crianças — é incomparável. Stuart de Carvalhais representa, na vida artística portuguesa dos últimos trinta anos, um raro exemplo de permanente, de heróica fidelidade à sua vocação e de incorruptível honestidade profissional (!).

Entretanto, num ritmo de evolução que transcendia a ansia de

novidade (!), o anedótico e o pitoresco, começavam a conquistar a sua própria independência três artistas portugueses de mais forte poder criador:

— Almada Negreiros, Eduardo Viana e Francisco Franco.

Qualquer d'êles influíu decisivamente na gestação do que, alguns anos depois, não soaria a ridículo chamar-se, em crónicas jornalísticas e discursos de banquetes de confraternização, ao triunfo da arte moderna em Portugal (!). Mas qualquer d'êles influíu à sua maneira, com essa completa diversidade de indoles e de processos individuais de colaborar que dá carácter e expressão cultural a uma geração, a um ciclo ou a uma época.

Almada foi, para empregar um adjetivo em voga, o artista integral da fase revolucionária do nosso modernismo. Desenhador, conferencista, bailarino, novelista, crítico-pamfletário, pintor e poeta. Em tudo e sobretudo poeta. Ele próprio,



António Soares / Luiz de Camões

14

Carlos Queiroz, «Da arte moderna em Portugal», *Variante*, nº 1, Lisboa, Primavera 1942, p. 13-14.





Almada Negretes / Nu / Foto Mário Novais

humanamente, poeta. Uma visualidade plástica afinadíssima, uma imaginação desconcertante, uma facilidade expressional quase ilimitada — e essa graça intuitiva, consciente e brilhante de

quem disse uma vez que «a alegria é a coisa mais séria da vida». Eduardo Viana foi, depois de Amadeu de Sousa Cardoso, o pintor mais plástico da geração.

15



Dordio Gomes / Casas de Malacoff / Foto Berrão, Martorello & C<sup>ia</sup>  
Carlos Botelho / Meu pai



«Valerá a pena acrescentar alguma coisa, sem tempo para tentar definir os caracteres da sua obra? — Uma paleta, pincéis, tintas e um largo espaço para a luta... Não lhe dêem mais nada. Viana não precisa de mais nada para ser ele e estar contente com a vida. Acrescente-se a isto (e os seus dons excepcionais de artista sério, que evoluiu partindo do difícil) a vitalidade, o entusiasmo, a obstinação e a sede de nomadismo (") dos pintores da sua estirpe. Francisco Franco foi, de-certo, o mais independente de todos. Um artista que amadureceu sozinho, que viveu sozinho as aventuras do seu espírito, para que a sua obra pudesse, um dia, ter muito que contar. Comunicativo por crises (é esse, aliás, o timbre da sua exuberância) e que ele mais estima, no fundo, é que o deixem a sós com a natureza, isto é: consigo mesmo e a sua obra. A serenidade da sua escultura deixa transparecer, em parte, o seu temperamento de insular. Tenho de fronte de mim uma reprodução da estátua de Gonçalo Zairos. É o que ela me diz. Uma inquietação dominada por esse misticismo, tenso e viril, do solitário que se acostumou a esperar tudo de si mesmo. E alguma coisa, também, daquela fé religiosa que se encausou na infância do ilhéu, so-

16

**Carlos Queiroz, «Da arte moderna em Portugal», Variante, nº 1, Lisboa, Primavera 1942, p. 15-16.**

nhando com Deus muito perto, logo na linha do horizonte...

Diz-se-á, talvez, que a obra de Francisco Franco nada tem que ver com o modernismo; que não deriva tão directamente, ou não é tão ím da escultura, de um Archipenko e de um Zadkine, como os desenhos de Almada e os deos de Viana derivam ou são afins da obra de um Cézanne e de um P. Casso. Portanto, que está naquela linha dos Machado de Castro e Soares da Reis, dentro da tradição naturalista, no âmbito da estética clássica. De facto — e esta é uma das razões por que principiei por dizer que Francisco Franco foi o mais independente — o escultor manteve-se isento, ao longo da sua laboriosa evolução artística, da palcosse da novidade. Nenhuma escultura sua, que eu saiba, foi directamente aliciada pelo influxo de qualquer dos ismos da estética moderna. No entanto, é preciso ver os seus desenhos, as suas aguarelas, as suas gravuras em madeira! É aí que se encontra o itinerário das aventuras, dos descobrimentos do seu espírito. Porque a estética ou o estilo das épocas nem sempre se denunciam pelos caracteres formais, pelos acidentes plásticos, pela grafia expressional. Há qualquer coisa por dentro de certas obras, como nas esculturas de Franco (?), que faz com que sejam representativas e facilmente identificáveis em relação à nossa época.

Francisco Franco também esteve em Paris na época revolucionária. Depois, visitou os clássicos, nos grandes museus da Europa. Encheu álbuns e álbuns de troços, de estudos, de apontamentos. Com todos estes elementos, mais os que a sua visão da natureza lhe forneceu, a personalidade do artista estruturizou a sua forma, o seu estilo, a sua maneira.

Aliás, é oportuno diz-lo, nunca se rompe em definitivo a linha da tradição! — Os que mais du-



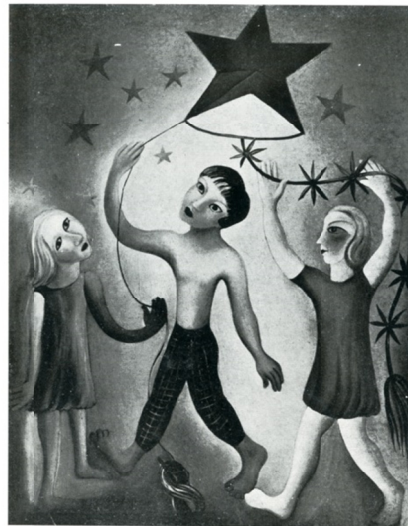
Jorge Borlani / Travessa do Arco a Jesus / Museu Municipal de Lisboa

ramente a combatem são os que menos a ignoram. Por isso, a nenhuma das obras mais representativas da arte moderna foi estranha, por mais indirecta, a influência dos clássicos. Mais: o próprio pseudo-classicismo influi, ainda que por processos negativos, na génese dos caracteres românticos (?). O que as correntes inovadoras destroem, desde logo, corrosivamente, quimicamente, é, como vimos, o *habito*, essa ordem excessivamente demorada que nada tem que ver com a estrutura, a natureza íntima (ética e folclórica) da tradição.

A esta, como também já foi dito no conteúdo deste artigo, limitam-se a sucedi-la, até deixá-la despojada de todos os seus frutos, mesmo — ou principalmente — dos mais verdes.

Foi em 1924 que travei conhecimento com os *noivos*. Já iriam, alguns, a caminho dos quarenta,

17



Sarah Allama / A estrela

mas eram assim designados, nas grandes emergências, pelos cronistas de arte (?) e assim ficaram, para todo o sempre, a ser conhecidos pelo público... Foi em 1924. Chegara tarde demais, com os meus dezanove anos líricos. Já dominava no grupo nos principais elementos do grupo, a saúde de um passado morto. Recente, mas morto. A saúde de alguns companheiros desaparecidos e de outros que viviam longe; mas, principalmente, a saúde de Paris.

Ah!, o que eles contavam de Paris! Que histórias, que aventuras, que *verre*, que *paixão*!

Tudo o que se fizesse, lá ou cá depois do que eles tinham feito e visto fazer, do que eles tinham vivido sabia e cheirava a póstumo. Ouvindo-os, sentia-se que já não valia a pena ir a Paris, nem pela primeira vez.

mão em mão, puidas pelo uso, algumas dezenas de cartas (ter-se-iam perdidas?) que Mário de Sá-Carneiro escreveu, de Paris, para José Pacheco. As *blagues* de Guilherme de Santa Rita eram ouvidas com riso que eram já cosses de gargalhadas... No entanto, quando Almada e José Pacheco apareciam, era dia de festa. A *elephant*, a *devoção*, a *fe*, esses atributos naturais que Paris refina nos dois amigos, podiam ter arrefecido; mas eles tinham ainda uma alegria, uma imaginação, uma graça que nunca mais encontrarei na vida em mais ninguém. O «Orpheu», os livros de Sá-Carneiro, os desenhos de Almada e — mais ainda — as presenças radiosas d'ele e de José Pacheco foram o meu Paris.

Não será completamente justo dizer-se que

18

Carlos Queiroz, «Da arte moderna em Portugal», *Variante*, nº 1, Lisboa, Primavera 1942, p. 17-18.



Mário Eloy / Da Minha Janela / Foto: Mário Novais

José Pacheco foi um artista sem obra. Se, declarando-se arquiteto pela graça de Deus, é certo que nunca alcançou o milagre duma construção que a materializasse, a «Contemporânea» foi, contudo, uma obra de artista. É uma obra bem específica da nossa época, que é, sem dúvida, fundamentalmente (excessivamente?) gráfica e decorativa.

A «Contemporânea» (?) revolucionou o gosto das artes gráficas no nosso país, mas fez mais do que isso: arquivou nas suas páginas reproduções de interessantes espécimes da arte plástica moderna e... promoveu banquetes (?). Não se negará que tivessem intenção séria, esses banquetes; uma intenção que transcendia o gosto burguês



Bernardo Marques / Fim de Festa

de reunir camaradas à roda duma mesa, com vinhos generosos e pratos especiais: era a de festejar nas pessoas dos homenageados (quasi sempre estrangeiros, como Ramon Gomez de la Serna, Valery Larbaud e Viquez Diaz) (?) o triunfo europeu, senão já universal, do movimento. No entanto, sentia-se também nessas manifestações congratulatórias o mesmo sabor e cheiro a coisa póstuma. Por isto, ainda: a Guerra destruiu alguma coisa mais que o sonho de Paris. Havia um suicida e vários mortos involuntários na memória dos convivas. Almada já não era bailarino (?), José Pacheco já não assinava o apelido com K nem se dizia, nos seus cartões de visita, arquiteto pela graça de Deus...

Todavia, em 1925, ainda se deram alguns acontecimentos memoráveis: — O 1.º *Salão d'Outono*, organizado por Eduardo Viana (?), a criação do *Teatro Novo*, no edifício do cinema Trovã, as decorações da *Brasileira do Chão* e do *Bristol Club*.

Eram, ainda, os novos... Tenho presentes algumas crónicas publicadas nos jornais da época sobre o primeiro destes sucessos. Acabo de reter uma, da qual transcrevo: — «É a falange dos novos que avança, triunfadora, costas voltadas aos processos clássicos, às técnicas sedícias, embora em alguns da legião se assine, mui tímido, a sombra dos velhos.»

Era verdade. Mui tímido, como disse o cronista, mas lá estava, em várias daquelas produ-

ções, a sombra de alguns dos combatidos e... derrotados. Evidentíssima, a de Columbano. Mas esse não era um velho... Pois não fora ele o mais moderno e, por isso, o mais incompreendido dos artistas nacionais da sua época?

É tempo de se reconhecer que a obra de Columbano está para a pintura moderna portuguesa, como a de Eça de Queiroz para a prosa. Direta ou indirectamente, na cromática, na composição, na atmosfera ou na imprecisão do modelado, a sua pintura inconfundível, de verdadeiro independente, influu, como nenhuma outra, na formação plástica da maioria dos nossos pintores modernistas. Nalguns (?) — também é oportuno diz-lo — de modo tão nefasto quanto foi nefasto para tantos escritores a influência da prosa de Eça.

A geração da «Contemporânea», um pouco mais crítica do que a anterior (já havia, então, alguma perspectiva...) reconheceu as virtudes exemplares que na obra do mestre se condensam e prestou-lhe homenagem, publicando, em lugar de honra, algumas reproduções de quadros seus.

Folheio o catálogo do 1.º *Salão d'Outono* e recordo. É-me fácil localizar muitos dos trabalhos, de tantas vezes que fui vê-los à Rua Barata Salgueiro. No dia do «vernissage» (a palavra tinha um sabor deliciosamente sugestivo!) havia uma efervescência contagiosa, uma febril inquietação que acordava nos veteranos a nostalgia de Paris.

A sensação de coisa diferente, inédita, perturbante, que me deram essas telas e desenhos de Souza Cardoso e Santa Rita (os homenageados do *Salão*), de Almada, de Viana, de Mário Eloy, de António Varela, de Sarah Affonso, de António Soares, de Jorge Barradas, de Lino António, de Alberto Cardoso! (?). Eu estava com eles, inteiramente, de corpo e alma. Tê-los-ia acompanhado até à morte, se fosse preciso... Não apenas porque era



Otilia Marques / Meninas

Carlos Queiroz, «Da arte moderna em Portugal», *Variante*, nº 1, Lisboa, Primavera 1942, p. 19-20.



jovem e sentia, de dentro, o seu anseio de traumatizar o marinho nacional, desafiando a hatti incompreensão do público: — também porque ainda havia, no entusiasmo efêmero do grupo, um simulacro de mistério.

Foi nessa exposição que Mário Eloy confirmou as suas qualidades invulgar de pintor, reveladas na exposição que fizera, um ano antes, de colaboração com Alberto Cardoso (\*). Simultaneamente vigoroso e sensível, tanto nas paisagens como nos retratos, com um colorido quente, animado de toques de transparência e um duplo sentido de análise e de composição, Eloy deveria ser, depois de Viana, o pintor mais sério, mais plástico da arte moderna portuguesa.

O *Teatro Novo* foi uma tentativa frustada, mas curiosa (\*). Titi, até, se a considerarmos como lição de psicologia experimental. Dizia-se que tudo estava preparado para que um contacto mais directo dos artistas modernos com o público fosse coisa possível e durável. Não faltaria repertório — originais ou traduções. Talvez não faltassem actores, cenógrafos e figuristas, nem boa vontade para os animar a produzir regularmente. Faltava, porém, o principal: — um sentido inato de colaboração. A índole dos portugueses é, com mais forte razão, a dos artistas portugueses, não reiste a uma camaradagem tão íntima, disciplinada e contínua, como teria de ser aquela, para dar frutos sazonáveis. Uma empresa artística como a dos *Bellados Passos* (\*), ainda que dispussemos de todos os elementos necessários para a criar, seria impossível em Portugal. Nem nada que se parecesse, bem o sabemos. A nossa tendência dominante, indomável, é para a dispersão, para a independência, para o individualismo. Se não cabemos em escolas, em classes, em oficinas, muito menos caberíamos numa organização assim, tão mais complicada e concreta.

Um ou dois espectáculos, um ou dois números de revista... Depois disso, a morte. Real ou aparente, mas a morte. E o nosso caso, sempre que se trata de reunir valores individuais afins à volta duma ideia comum, por melhor elaborados que sejam os programas de acção colectiva. Cá está: porque os temos, esporadicamente, ideias comuns. Ideias comuns, pelo menos no domínio das letras e das artes puras, nunca os tivemos, até agora. Foi esta — esquecidos o entusiasmo e a esperança que a iniciativa despertou — a lição que representa, para nós, já a distância, o *Teatro Novo*.

O *Bristol* era uma *club* nocturno, um *cabaret*. Quem poderia compreender e sentir melhor o espírito dum *cabaret*, do que os artistas modernos? *Cabaret*, *music-hall*, *jazz* e *circo* — são outras tantas expressões definidoras do *esperantismo* contemporâneo. Assim, tudo isto se passa quase naturalmente: — O proprietário do *Bristol* ter chamado para a obra um arquitecto moderno (Carlos Ramo) e pintores e escultores modernos para as decorações das salas (Eduardo Viana, Almada, António Soares, Carlos Ramo, Canto)... Os jogos de azar eram oficialmente consentidos. Aquela atmosfera nocturna, febril, nervosa, era grata — ainda que nefasta — à sensibilidade e à imaginação dos novos. Havia mesas permanentemente reservadas para os pintores, que eram já como «da casa» e se instalaram em *officinas* improvisadas no último andar do edifício. Contudo, devo sublinhar que essa boémia não foi

mais licenciosa do que a boémia dos outros céus românticos da história da arte. Foi só diversa na forma. Outro estilo de boémia. Mais luz, mais ruidoso, mais excitação de superfície... (\*).

Outro porquê que merece ser fixado: Os poetas, os escritores de ficção podiam, nessa altura, *ver pintar*. Isto quer dizer o seguinte: que havia, a pesar de restrições (talvez, mesmo, convencionais) uma certa camaradagem *literária* entre os artistas plásticos e os escritores, que é sempre benéfica para ambos. O que há de poesia para a obra de Picasso equivale ao que há de imaginação plástica na obra de Apollinaire. Foi uma permuta naturalíssima, da qual só ficaram ambos a ganhar. Ambos — e a arte. Ver nascer um quadro é, para a sensibilidade de um poeta, uma semente que germina, mais tarde. Não se sabe bem como, mas germina. Para quem pintam eles, afinal, sendo para os poetas? Lá no fundo, na génese da pintura, talvez não esteja outra coisa... (\*).

Quando Almada Negreiros partiu para Madrid (Março de 1927) era lançado a público, em Coimbra, no mesmo mês e ano, o primeiro número



Maria Keil do Amaral / Desenho

21



Julio / Desenho

da «presença». Simples coincidência, é certo, mas nem por isso menos significativa. O 2.º *Salão d'Outono* realizou-se no ano anterior, por iniciativa da «Contemporânea», com o concurso do *Bristol Club*. Foi na festa de encerramento da exposição que Almada leu a sua conferência acerca de *Modernismo*. Ali, depois de contar o entusiasmo com que um dia saíra de Portugal em busca de novos companheiros, confessou a desilusão sofrida, dizendo: — «O nosso ideal não era o mesmo. A Arte não vive sem a Pátria do artista, aprendi eu isto para sempre no estrangeiro». Mais longe, reportando-se à boa vontade com que desfilou descobriu, entre os artistas portugueses, aquelas camaradas que os estrangeiros não lhe puderam ser, narra a segunda desilusão: — «Quando chegou o dia de tornar públicos em conjunto os nossos esforços pessoais, aconteceu a desgraça [...] As novas afirmações não eram senão uma repulção sem o fogo sagrado do aparecimento espontâneo do grupo inicial, uma paródia ridícula, mais digna de inimigos do que dos seguidores de uma ideia que teve heróis generosos».

Eduardo Viana já se encontrava, havia perto de dois anos, em Paris. Almada preferia Madrid. Que o modernismo iria, em breve, entrar na história, foi a «presença» que veio anunciá-lo, de modo evidente e decisivo. Como? Descobrimo nele um magnífico, embora difícil tema de *enfilade*. Era um passado ainda quente, ainda virgem que se oferecia, generosamente, à ânsia de compreender, de interpretar, de explicar. Um passado com aquela expressão ainda humana que têm os mortos recentes, a quem apetece fazer perguntas.

Foi talvez por isso que a primeira manifestação colectiva de arte moderna que depois se rea-

lizou (1930) teve por título: 1.º *Salão dos Independentes* (\*). Ao menos, houve a sinceridade de dizer-se ao público que os novos do nome país já não acalentavam ilusões acerca da sua *idade*, isto é: que sabiam muito bem não ser uma alvorada mística nem o fogo sagrado duma ideia comum que os retilia de novo naquela sala. — Para quê, portanto, later nos mortos? Estavam ali a frio e desiluídos — exactamente como os velhos nos seus insignificativos e fatalísticos encontros anuais: «Cadaveres aditados que procriam», diria Fernando Pessoa (\*). O espírito, ou melhor: o *espírito* é que continuava a ser diverso. Já amarelado? Já resultante dum automatismo colectivo? Não importava. Eles eram independentes, conscientemente independentes...

O catálogo inseria numa breve resenha do movimento moderno em Portugal». E mais alguma coisa: — «comentários dos artistas e dos escritores modernistas». Acabo de folheá-lo e de encontrar nêle estas palavras de Mário Vaz: — «Estilo é, numa obra de arte, aquilo que ela tem de mais próprio. Estilização é o arranjo novo de caracteres comuns. Logo: estilização é o contrário de estilo». Aqui está! Era isto o tom, a expressão geral dos trabalhos expostos nesse salão. A superfície, como cortiça largada do fundo, saltava o *pitoresco*, o *gusto decorativo*, a *técnica* da estilização. Nem foi por mero acaso que pela primeira vez apareceu num catálogo de arte moderna portuguesa uma secção intitulada «Artes Decorativas». E que ali se lê um nome que não pode ficar esquecido: o de Fred Kradolfer.

Fred Kradolfer, suíço, tinha chegado pouco antes do estrangeiro. Não sei se da sua terra. Veio com as mãos a abanar, talvez sem pinóides nem tintas. Mas era um poço sem fundo de fantasia visual, de talentos gráficos, de recursos técnicos. Poucos dias depois já andavam trabalhos seus de mão em mão, como pequenas janelas abertamente abertas para novas perspectivas. Os mais jovens viam ali um belo filtro para a sinargem na vida, sem perigo de renúncia à vocação. Além do talento que é sempre, claro, inimitável patenteava-se nos guachos e óleos de Kradolfer um receptáculo acessível e de efeitos seguros: — certo jeito de espantular as tintas, certo gosto de iluminar as cores, certo brilho e certa graça de estilizar os motivos... Uma maravilha. Ainda por cima, humanamente, Kradolfer é, como todos os artistas boémios, um perulário. Gostava que o vissem trabalhar. — «Vem! Não custa nada. É assim». Eles aprendiam e via-se logo que era...

Estavam lançados, entre nós, os fundamentos da *publicidade* artística *organizada*. Dentro em pouco, já seriam freqüentes os cartazes bonitos, as montas bem ornamentadas, as embalagens convidativas. Assim se passou em toda a parte... porque não havia, também, de passar-se aqui!...

Além do pitoresco pelo pitoresco, encontraram-se outro manancial inexplorado e — pelo menos aparentemente — inesgotável: o folclore plástico, os *motivos darte popular*.

Entretanto (o fenómeno também é universal) os poderes públicos acabaram por reconhecer a existência de uma arte moderna. Criaram-se um organismo destinado a propagar a fisionomia política e espiritual do país, o qual, por sua natureza, não poderia manter-se alheio às actividades artísticas nacionais. De certo lhe competia animá-las, chamando os artistas a colaborar. O Estado tinha, porém, neste caso, um direito incontestável: o de

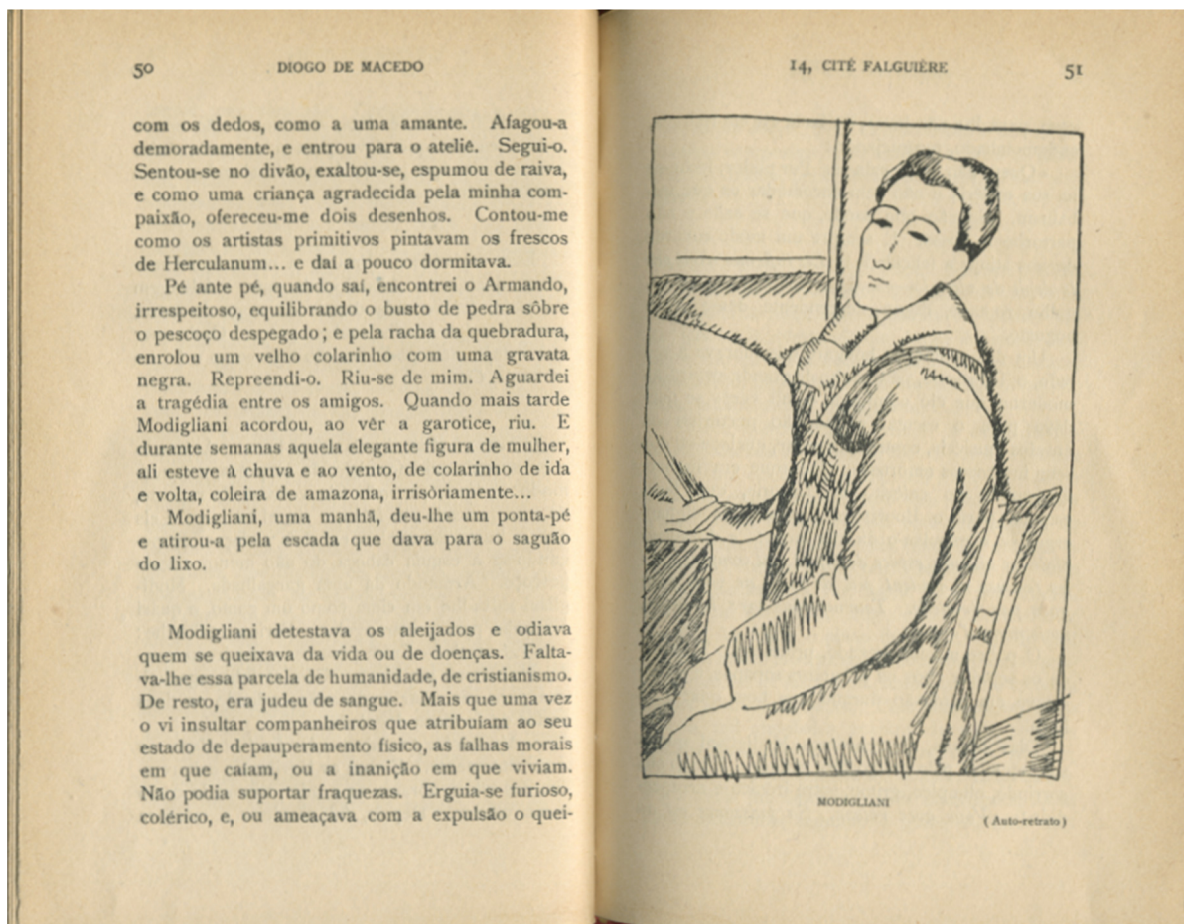
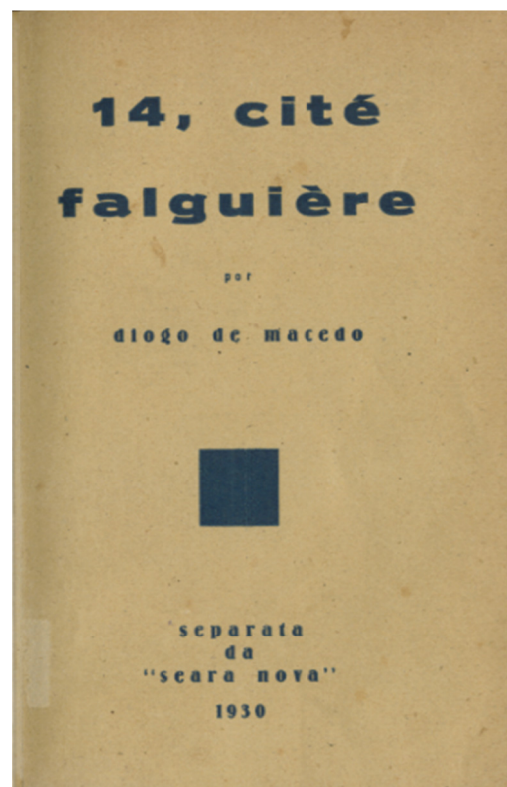
22

Carlos Queiroz, «Da arte moderna em Portugal», *Variante*, nº 1, Lisboa, Primavera 1942, p. 21-22.

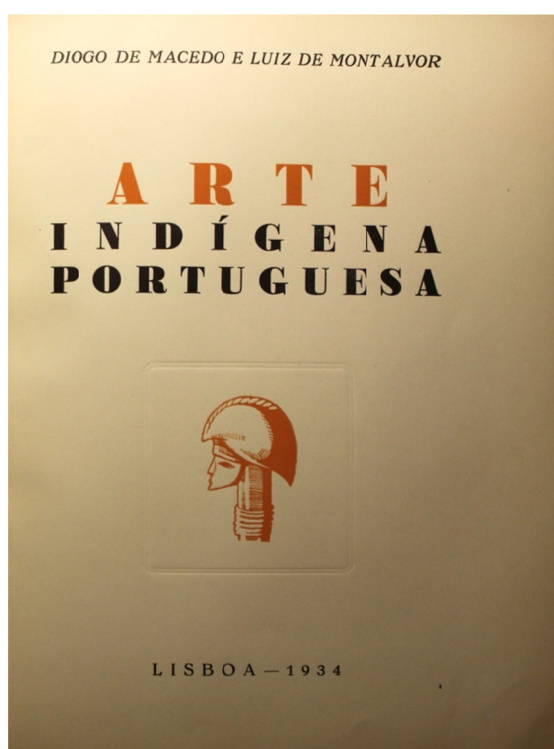
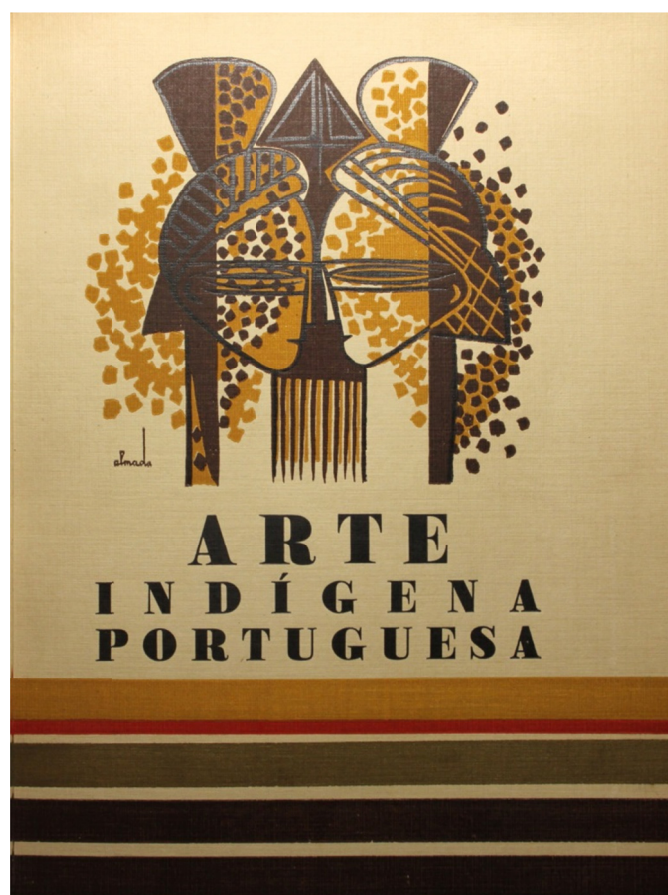




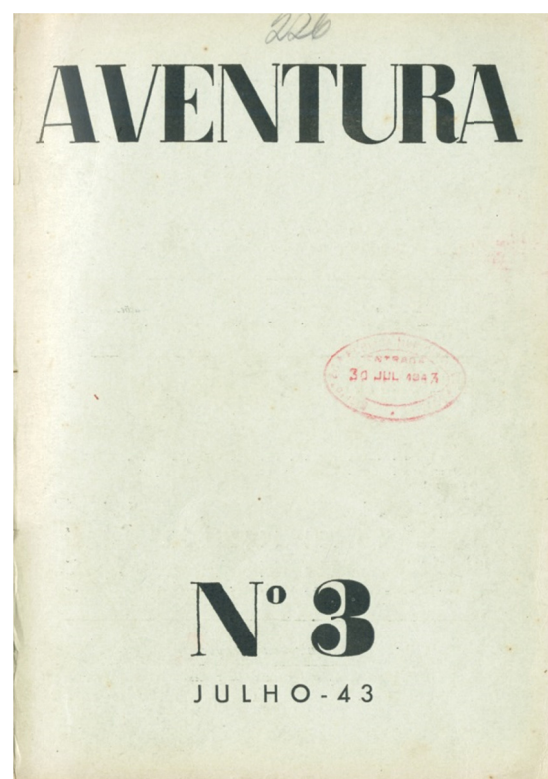
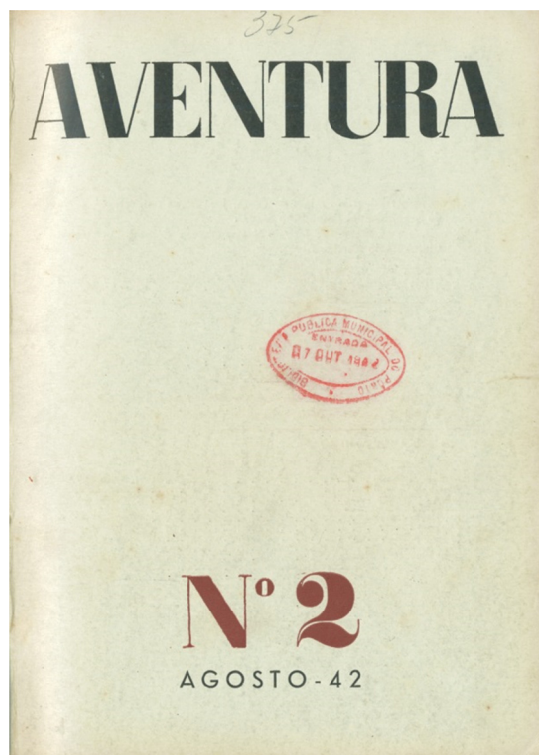
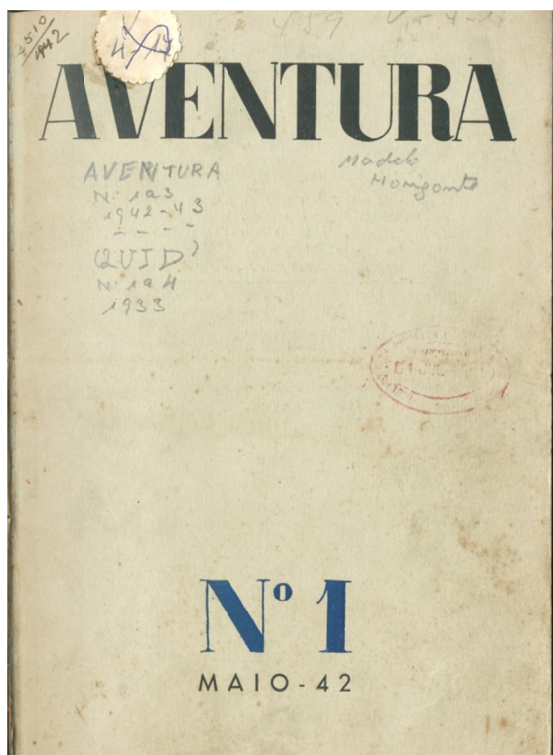
Diogo de Macedo, *Cité Falguière*, separata de «Seara Nova», Lisboa, Seara Nova, 1930, capa e p. 50-51.







Diogo de Macedo, *Arte indígena portuguesa*. Prefácio de Luiz de Montalvor, Fotografias de Mário Novais, San Payo e Domingos Alvão. Lisboa, Divisão de Publicações e Biblioteca, Agência Geral das Colónias, Ministério das Colónias, 1934, capa e frontispício.



Diogo de Macedo, «Subsídios para a história da arte moderna em Portugal», *Aventura*, Lisboa, n.º 1, Maio 1942, capa; n.º 2, Ago. 1942, capa; e n.º 3, Jul. 1943, capa.



# SUBSÍDIOS PARA A HISTÓRIA DA ARTE MODERNA EM PORTUGAL

11

Por quanto, ainda que insuficientemente, relatamos, a revolução da Arte Moderna — *l'art vivant, l'art d'aujourd'hui* — teve uma origem de reabilitação plástica e intelectual, mais que de originais criações em desacôrdo com a tradição. Os artistas bascaram-se numa cultura esquecida, procuraram-se numa ciência técnica abandonada e criaram-se, a par de sensações muito próprias e vivas, que defendam com todas as fibras sutis da sensibilidade, uma inteligência particular, meramente plástica, em oposição à imaginativa e literária do passado próximo. Um dos estímulos maiores dessa renovação, dessa busca do sentido profundo e independente da pintura, fôra a revelação em conjunto dos Primitivos Franceses, na grande exposição de 1904, no Pavilhão Marais, em Paris. Na contemplação e análise da arte pura, em tábuas pintadas com fé e lealdade totais, os novos, desconcentes e inquietos, descobriram a raiz daquilo que procuravam. Houve depois, em pesquisas derivativas, a reanimação valorizadora daqueles princípios, que sistemas perigosos tornariam secos, sem a vibração da vida dinâmica actual, e a descoberta de pintores mais próximos dos sentimentos de hoje, de Uccello, de Greco, de Delacroix, — Ingres foi um reflexo construtivo — os quais inocularem seus segredos surpreendidos na sensação plástica dos revolucionários. E se os Bailados Russos — arte exuberante que falou a todos os sentidos humanos, e tradicional na sua estética — auxiliaram com a perturbante agitação dos musicais cromatismos a ambição ardente dos novos pintores, a Arte Negra por sua vez, trouxe exemplos construtivos, primitivos também, instintivos e de inesperada fantasia, aqueles insatisfeitos do *Redescobrimento*, O *Dadaísmo* foi uma aventura de infantil gozo.

Ora em Portugal a descoberta ou revelação dos Painéis de Nuno Gonçalves, ainda que muitos pintores inconscientemente não se apercebessem da causa, também influiu nas renovações e inquietações nacionais em arte. Coincidiu exactamente com a data do aparecimento público desses quadros primitivos, os primeiros gestos, as primeiras torturas de revolta, as primeiras audácias do modernismo português. As duas campanhas de aparente oposição, só agora a distância se juntam num harmónico clamor daquilo que chamamos *Redescobrimento*, tal e qual como em França meia dúzia de anos atrás, com o espanto dos Primitivos Franceses.

Em começos da primavera de 1911 apareceram colados nas esquidas de Lisboa uns pequenos cartazes com o desenho duma paleta de pintor — novidade publicitária do artigo —, anunciando uma *Exposição Livre* de sete artistas ignorados no

85

meio, moços fatalmente e de orientações contrárias às vulgares. Os curiosos fariam logo escândalo na temeridade. Em Março inaugurava-se no Salão Bobone, em pleno Chiado elegante, essa exposição de rapazes — «Rapaziada!» lhe chamou o bom senso indígena —, todos pintores e domiciliados em Paris. Eram eles *Francisco Smith*, *Francisco Cabral* (educado no gosto muniquense), *Domingos Rebelo*, *Emérico Naves*, *Alberto Cardoso*, *Roberto Colla* (de origem brasileira) e *Manuel Bentes*, estudantes com menos de vinte anos de idade.

O público recebeu a novidade, friamente; alguma imprensa, com benévola protecção; mas os outros artistas riram-se, troçaram e atacaram aqueles desconhecidos *funistas*. Na «Capital», porém, depois duns comentários irónicos, houve contenda de respostas e contra-respostas, com um dos artistas expositores. Nas «Novidades» a polémica foi mais dura e o crítico, que era pintor também, depois de chamar *doidos* aos iconoclastas da exposição, houve de se calar por fraqueza nos argumentos. O certo é que aquelas tricas e nicas nos periódicos, despertaram interesse na bibliotéca dos cafés, e a exposição passou a ser falada nas ruas como caso do dia. Um congresso qualquer e internacional realizado em Lisboa nessa ocasião, motivou o encerramento provisório da galeria, que dias depois reabria com mais vinte quadros novos, alguns dos quais pintados e assinados por *Eduardo Viana* — outro desconhecido.

Redobrou o escândalo, e os oito atrevidos foram corridos... para Paris, onde continuaram a estudar e a pintar tal e qual, sem transigências. Em Lisboa, todavia, ficara a semente dessa pintura, que mais tarde tanto deu que falar e agora, oficialmente, é aplaudida e protegida.

Foi esta a primeira manifestação de pintura moderna e colectiva que se realizou na dogmática e exigente cidade de Lisboa, então muito excitada com revolucionarismos políticos, duma República nascente.

Ao romper do ano imediato, abria, no Porto, uma exposição individual e também de orientação moderna, o pintor *Armando de Basto*. O seu êxito fôra igual ao daquela: de gargalhada, de desdém e de tereia. Chamaram-lhe maluco, valdevinos, senão, que vinha de Paris para brincar com a gente da sua terra, tão generosa há dois anos com ele, quando ao partir se apresentara numa outra exposição, com mais dum cento de caricaturas. A posteridade não tem sido mais justa com este artista, do qual a sala do Museu de Arte Moderna não possui a mais pequena lembrança.

Do desastre nas famas, ficara-lhe o orgulho de ter sido o primeiro pintor, que, sozinho, apresentara um conjunto de pinturas *modernistas*, em Portugal.

Lá longe, em Paris, outros artistas portugueses, estudantes, — estudantes são todos até à morte —, trabalhavam e expunham as premícias duma obra independente e audaz: *Manuel Jardim* e *Santa-Rita*, apaixonados pela esbanhada intolância de Manet, estudavam os segredos técnicos e a luminosidade de contrastes daquela obra, pintando, o primeiro, o quadro *Almôço* sob os princípios do divisionismo, e o outro copiando a *Olympia*, no Louvre, e enviando essa tela à escola donde saíra como pensinista, com igual escândalo zo do seu exame final, com o *Orfeu*, que Alberto de Monsaraz possui.

Manuel Jardim legou-nos uma pequena obra em pintura: algumas tentativas de arlismo e impressionismo, pequenos cartões de vigorosos cromatismos, um retrato mundano e gostoso, como de Bernard, e duas ou três dúzias de desenhos.

86



Desenho de Amadeu de Sousa Cardoso

Diogo de Macedo, «Subsídios para a história da arte moderna em Portugal», *Aventura*, Lisboa, nº 2, Ago. 1942, p. 85-86 e desenho de Amadeu de Sousa Cardoso [s/nº. pp.].

Morreu novo, incompreendido, descontente consigo próprio, e assim destruiu parte da sua produção, espalhando a restante por casas de amigos em França e em Portugal. O museu de Lisboa também não possui qualquer documento dessa ignorada ansiedade, daquela vida sacrificada ao sonho, com desesperos, naturais em todos os verdadeiros artistas.

Santa-Rita ainda nos deixou menor número de obras. A pintura de Santa-Rita Pintor! Onde está ela? Henrique de Vilhena, amigo destes dois pintores e extremo colecionador de quanto produziram, possui uma tela, *Retrato de Violinista*, raridade na pintura de Santa-Rita, onde se testemunha o mergulho dum corajoso ensaio no Cubismo. A-lora isto, alguns desenhos e a esquemática sensacional das estampas publicadas no *Orfeu*. Este artista, que agregou como apelido o baptismo de *Pintor* ao seu nome, morreu também cedo. A sua vida de dinâmicas preocupações e projectos, muitos soliloquios, parábolas, idéias truncadas e ideais incomformados e incompletos, foi a sua melhor obra de arte. A sua palavra, a sua atitude, o seu exemplo estimulativo de intransigência, a importância até da sua importância que se traduzia em acção de conselho para lutas nos camaradas, a sua presença, enfim, de Anjo e Diabo simultaneamente, teve para a sua geração o valor dum pendão, dum grande quadro original que todos admiram e... desapareceu.

Mas outros artistas formavam a falange de modernistas naquele tempo, em Paris: *Eduardo Viana* preparava o seu *Salon* com o quadro *L'homme à la cruche*, que depois em Lisboa tantas maledicências provincianas provocou, tal como dois anos depois, quando o Museu Moderno lhe abria as portas, com contendas e pugilatos de críticos, por uma simples e zubiuresca *Varina*; *Bentes*, pintava *Naturezas-mortas*, à Cezanne, e efeitos nocturnos de recantos e jardins parisienses; *Rebello*, *Manuel Cardoso* e *Emérico Nunes*, faziam caricaturas, cartazes, páginas decorativas e humorísticas nos jornais estrangeiros, e expunham no Palais de Glace; *Francisco Smith* ensaiava os primeiros quadros de pintura realista e evocava a Lisboa pitoresca, em guaches de saúde; *Dóridio Gomes*, exercitava a paleta em esboços de vigorosos contrastes, columbanescos ou esparralhados de sol alentejano, com a memória viva do que deixara. De aí, pouco depois, as suas telas fiavelas, dos *Céteiros*, da *Apanha da azeitona*, do *Regresso do trabalho*, que tão bom nome lhe criaram na terra, para mais tarde o condenarem quando ele se encontrou uma mais forte personalidade de pintor independente; *Carlos Franco* sonhava com cenografias bakstenianas; *José Pacheco* preparava o assalto à rotina do mau gosto nacional, em questões decorativas e gráficas; *Henrique Franco* também sondava a obra de Manet, da qual há uma pujante amostra no Museu de Lisboa, prova final dos estudos de pensionista; *Francisco Franco* sondava as liberdades ciclópicas de Rolin; *António de Azevedo*, as formas puras de Bernard...

Cada um, individualmente, recolhido no sonho e rivalizando em pesquisas, procurava exprimir com sensação própria a verdade da sua alma, lutando, reagindo, desejando integrar-se no movimento espiritual e revolucionário daquela época.

Nesses bons tempos o temperamento inquieto de *Sousa-Cardoso* andava enredado em dúvidas e ensaios. A sua pintura, mais impressiva que impressionista, buscava vibrações um pouco à maneira de Monticelli, sobre motivos populares e evocativos. Condenado depois os empastamentos que tornavam indefinidas as imagens, recorreu ao desenho de estilo—tinha sido caricaturista nos começos—

87

e pintou para o Salão dos Independentes, grandes telas com aspecto de frescos murais, reproduzindo páginas do seu delicado *Album de desenhos*, que tão apreciado fôra quando a moda no género se intensificara. Mas o Cubismo já lhe aze-nava para uma actividade de mais sólida sabedoria. Em pequenas telas iniciou os exercícios dessa batalha, depois de terminar as célebres ilustrações do conto de Flaubert, *St. Julien l'Hospitalier*. Desses primeiros cismares, possui o Museu de Lisboa, duas pequeninas e saborosas provas. A sua obra, porém, jaz encerrada em Paris e numa casa do norte, aguardando a hora de justiça ao seu mérito. Nela se vislumbra, pela construção particular, antigos ensaios de arquitectura, neste artista.

No ano de 1912 formou-se em Lisboa o *Grupo dos Humoristas Portugueses*, com uma grande exposição, Acamaradando e enfrentando os mestres da caricatura há muito consagrados, *Almada-Negreiros*, *Cristiano Cruz*, *Ernesto do Canto*, *Jorge Barradas*, *Emérico Nunes*, *Sancho de Castro*, *Castellê* e outros rapazes com o espírito audaz e desmoldado nos gostos, conquistaram o triunfo daquela colectividade. Exito quasi total. Aceites pela imprensa amiga e tolerados pelo público especial daquelas festas, que bebia do fino e estava no segredo dos deuses, público de Capital elegante, que gozava com as cócegas que lhe faziam no cocoruto da moleirinha, o certo é que fez sua vênua às graças ilustrativas e de jeito moderno dos simpáticos moços, aplaudindo-os tanto como aos mestres da piada nacional.

Cristiano Cruz no seu gracioso parol sobre o tema, descobriu as botas de elástico dos colegas mais idosos, com os quais se classificou mais tarde a arte de rotineiros gostos. Este grupo de modernos humoristas caracterizava-se pela delicadeza e pela boa educação. Cultos, no geral, conviviam com poetas, e da obra destes colhiam não só temas para a inspiração, mas também exemplos para independências e decorativas grafias de expressão. É incontestável a proveitosa canaradagem dos literatos, no desenvolvimento estético destes ilustradores, destes desenhadores, que magicamente surgiram sob a capa do humorismo.

Um caso notável seria injusto esquecer: a petulância valorosa de *Roy Coelho*, músico de temperamento revolucionário e educado nos princípios mais avançados da sua arte, chegado de Berlim e de Paris, com a pasta cheia de partituras nervosas e com um enorme sonho de vitória. A *Camoneana* tão atacada nas virtudes mais nobres que possuía, fôra o hino guerreiro e encorajante da linda aventura da geração a que pertencia o compositor.

Em começos de 1913, o desenhador *Almada-Negreiros* organizou a sua primeira exposição individual, na Escola Internacional, na rua da Emenda. Este artista de exuberantes e espirituosas audácias, detentor de bom gosto e de imaginação dada a exotismos, era então o *menino bonito* dos meios intelectuais e da melhor sociedade lisboeta, uma espécie de Jean Cocteau, de Paris, inquieto e pejado de aptidões, que a sua cultura na especialidade colocava a par de estrangeiros. O sucesso dessa amostra em público, já tão revelada com agrado nos jornais, foi de grande simpatia. *Almada*, *l'enfant terrible*, tivera boa fada a protegê-lo: a inteligência da variedade.

Longo a seguir, no Salão da Ilustração Portuguesa, estreavam-se também com uma exposição particular, *Mily Possoz* e *Alice Rey Colaço*. Recebidas com cortesia e curiosidade da parte dum público elegante, a sua exposição tomou foros de mundanidade. Foram acatilhadas e aplaudidas, porque eram senhoras e depois, porque a sua arte de pitoresca estilização e inspirada em motivos naciona-

88

listas, era talhada com requintes de traço e colorido para agrado dos amadores. O talento privilegiado destas artistas amedrontara ao mesmo tempo a má-língua indígena e, através dalgumas tormentas de reflexo dos seus iguais, saía sempre vitorioso noutras exhibições que ambas organizaram. *Alice Rey Colaço* desanimou a meio da ascensão. *Mily Possoz*, porém, lutou e venceu pela duas, tornando-se uma das melhores artistas portuguesas, como desenhadora, gravadora e aguarelista.

No mesmo ano realizava também uma exposição individual numa galeria do Porto. O escultor Diogo de Macedo, que cultivava o mistério expressionista na forma.

*Correia Dias*, em Coimbra, onde ganhava medalhas como desenhador estilista nas revistas da vanguarda, quis com categoria de chefe de escola, se essa escola permitisse guias, exhibiu também uma colecção desses desenhos, que a imprensa local noticiou com alguns aplausos. Após vários êxitos e bolandas, em Portugal e no Brasil, *Correia Dias* foi sosobrar nesta última terra, vitimado por nostálgica neurastenia.

*Stuart Carvalhais* também surgiu em Paris, e nos jornais locais e políticos se revelara com característicos desenhos, a par dalguns dos já citados patrícos.

Creio serem estas as primeiras manifestações de arte moderna, realizadas em terras portuguesas ou de portugueses no estrangeiro, nas exposições de Paris especialmente, às quais concorreram tantos destes artistas. Convém não esquecer tampouco a exposição dum ou doutro quadro de orientação mais ousada nos certames colectivos da Sociedade de Belas Artes, que de todo em todo não podiam ser recusados sem o perigo da afronta à justiça. Nos catálogos desses salões, alguns nomes excomungados aí se gravaram. Mas em breve seriam escorraçados, desde que a corrente engrossara e passara a ser temerosa. O ano de 1914, com a Guerra às portas, fôra o ano de pânico no pacífico rebanho dos *botas de elástico*.

DIOGO DE MACEDO

89

**Diogo de Macedo, «Subsídios para a história da arte moderna em Portugal», *Aventura*, Lisboa, nº 2, Ago. 1942, p. 87-89.**

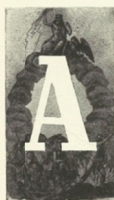




Cristiano da Silva — Cinco Artistas em Sínodo. (Museu Nacional de Arte Contemporânea)

## VI A ARTE NOS SÉCULOS XIX E XX

por Diogo de Macedo



História é resumo seccionado de factos julgados pelo tempo e apartados para arquivo de Glória, servindo tanto o passado como o futuro. Nela se colhem certezas e exemplos que sejam lições. Por isso se observa a sua repetição com diferentes aspectos, consoante a concepção da verdade dos tempos e com expressões próprias de novidade nessa repetição. Fria, positiva e imparcial como a Justiça, con-

tínua e ininterrupta, ela pode, contudo, nos seus relatos para a posteridade, utilizar-se de princípios estéticos na forma de esclarecer, adoptando inclusivamente graças de poesia no ditame das leis, que sendo de circunstanciosa descrição sem acrescentos puníveis de fantasia, pode adornar-se com comentários desde que estes não traiam a veracidade objectiva dos factos. Cremos ter sido Carlyle quem a definiu, mais ou menos, como explicação sumária e filosófica dos actos progressivos e individuais dos grandes homens, que surgem a par e passo no decorrer dos séculos. Ora os feitos dos grandes homens não podendo ser mesquinhos e sem espírito, são neste caso, de heróica poesia.

Inalterável como documentário de reali-

Índice dos Capítulos	
I	
JOÃO BARREIRA:	
Evolução Estética . . . . .	5
II	
ADRIANO DE GUSMÃO:	
Os Primitivos e a Renascença . . . . .	73
Séculos XII e XV — Iluminura medieval . . . . .	76
Pintura mural e em tábuas . . . . .	181
Século XVI — Iluminura manuelina . . . . .	195
Pintura mural e em tábuas . . . . .	222
III	
REINALDO DOS SANTOS:	
A Pintura da segunda metade do século XVI ao final do século XVII . . . . .	257
Os Tradicionalistas . . . . .	260
Os Italianizantes . . . . .	267
Pinturas não identificadas da segunda metade do século XVI . . . . .	274
Pintores portugueses que emigraram para Espanha . . . . .	278
O retrato na segunda metade do século XVI . . . . .	280
A Pintura portuguesa no século XVII . . . . .	289
IV	
JULIETA FERRÃO:	
A Pintura no século XVIII . . . . .	321
453	

ARTE PORTUGUESA	
V	
CARLOS DE PASSOS:	
Vieira Portuense . . . . .	341
VI	
DIOGO DE MACEDO:	
A Arte nos séculos XIX e XX . . . . .	357
Academismo (1820-1850) . . . . .	364
Romantismo (1850-1880) . . . . .	370
O Naturalismo (1880-1910) . . . . .	389
Os Precursores . . . . .	396
Grupo do Lado (1880-1889) . . . . .	400
Grémio Artístico (1890-1899) . . . . .	406
Silva Porto (1850-1893) — Marques de Oliveira (1853-1927) . . . . .	406
Columbano (1857-1929) . . . . .	412
Malhoa (1855-1933) . . . . .	418
Pousão (1859-1884) . . . . .	422
Teixeira Lopes (1866-1942) . . . . .	428
O Período Moderno . . . . .	429
454	

Diogo de Macedo, «A arte nos séculos XIX e XX», João Barreira (dir.), *Arte portuguesa*, Vol. I, [Lisboa], Edições Excelsior, [1946-1951], índice e p. 357.

*almada*  
**A INVENÇÃO  
do DIA CLARO**

Escrepta de uma só maneira para todas as es-  
pécies de orgulho,  
seguida das *démarches* para a Invenção  
e  
acompanhada das confidencias mais inti-  
mas e geraes.

Ensaio para a iniciação de portuguezes na  
revelação da pintura

Com um retrato do autor por elle-proprio  
primeiro milhar

LISBÔA  
"OLISIPO" APARTADO 145  
1921

edição fac-similada

ASSÍRIO & ALVIM

José de Almada Negreiros, *A invenção do dia claro*, Edição facsimilada, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

## MODERNISMO

CONFERENCIA REALISADA NA FESTA DE ENCERRAMENTO DO II SALÃO D'OUTONO

*«Nem pessimista nem optimista, não ha mal entendidos entre a Vida e Eu».*

Minhas senhoras e meus senhores:

Não é costume começar uma conferencia pela data e pelo local nos quais ela se realisa. Porem, sou eu o conferente e não prescindindo destas duas condições. O local e a data são importantissimos para as palavras que vou dizer. O lugar onde nos encontramos neste momento é mais vasto que este edificio e chama-se mundialmente Portugal. Nós estamos naquella nêga de terra ocidental a qual é a unica razão de não ser toda espanhola a Peninsula Ibérica. Nós estamos precisamente naquella facha de terra que é a grande e unica razão da bandeira vermelha, amarela e vermelha ser mais curta e não cobrir completamente a superficie total da nossa peninsula. Nós estamos precisamente naquêlo pedaço de terra ibérica, que sobejou do tamanho da bandeira espanhola. E por sermos desta terra e por termos seguido daqui em todas as direcções, somos conhecidos em todo o mundo como portugueses.

Sou o primeiro a reconhecer que não dou novidade a ninguém dizendo aos que são de Portugal que se chamam Portuguezes. Porém, sou o primeiro a reparar que vai ser grande a surpresa quando lhes disser a data, a quantos estamos hoje.

Nós estamos precisamente no século XX.

Ha vinte e seis anos quasi feitos que nós estamos em pleno século XX. Nós? Quem? Portugal? Não. Portugal não. Nós estamos com effeito no século XX apenas pelo facto de fazermos parte da humanidade actual, mas não pela razão de termos nascido em Portugal. Pois é precisamente o conflito entre a nossa terra e a época em que viemos a este mundo que nos leva a mencionar a data e o lugar desta conferencia.

A humanidade, inteira incluindo os Portuguezes está, no século XX, contudo Portugal não, está ao lado

da humanidade actual.

Porquê? Não é a nós a quem compete responder. Nós apenas soubemos já verificar que Portugal não está no século XX. E desejamos agora tam sómente frizar a nossa dificuldade em ligar as ideias para esta conferencia onde o local quasi não diz respeito á data em que podem ser proferidas palavras nossas e de hoje.

Antes de mais nada, tendo-me referido ao conflito, ao quasi antagonismo, ao evidente desacôrto entre o local e a data, e desconhecendo francamente a causa que não me compete indagar desse desacôrto, não ignoro contudo nem que esse mal existe nem tam pouco que não é de maneira nenhuma recente. Pelo contrario, é visível que o mal vem de muito longe. De tam longe que já nem vivem sequer os herdeiros dessas culpas. Hoje existem já os novos culpados desse mal que vem de muito longe.

Quando no final da nossa segunda dinastia perdemos, de repente em Alcacer Kibir a dianteira do mundo, nós ficámos despistados para sempre. Era profundamente doloroso para o nosso orgulho o reconhecermos que de repente perdíamos a dianteira do mundo. Mas o mal não foi esse, foi outro. O nosso mal comum não vem de termos perdido em Alcacer kibir a dianteira do mundo mas sim de termos depois disso perdido o passo na marcha geral da humanidade.

Alcacer Kibir é a honra, o gesto final de uma dinastia inteira em todos os seus feitos e nos quais não pretende senão dar ás gerações futuras o exemplo formidável da vontade unanime de uma nação. Os destinos cruéis deram-nos a seguir trez reis estrangeiros que passaram depressa quando chegou o dia 1.º de Dezembro de 1640, e foi desde então que os Portuguezes começaram efectivamente a dar mostras de que se esqueciam do significado da

nossa melhor gente reunida em Alcacer Kibir.

Nós não compreendemos bem a nossa tradição que é uma unica desde Ourique até Alcacer Kibir, nem estamos todos de acôrdo na maneira como decididamente nos falaram os Afonsinos e os de Aviz. E a verdade é que desde Alcacer Kibir até hoje os mais persistentes dos portuguezes (houa lhes seja feita) foram os sebastianistas. Esses que para serem inteiramente coerentes com as suas ideias e a sua perseverante lealdade deviam afinal andar vestidos exactamente como no retrato de D. Sebastião. Porque os nossos portuguezes sebastianistas confundem tremendamente o que D. Sebastião disse aos portuguezes reunidos em Alcacer Kibir. D. Sebastião não disse tal: esperem por mim que eu hei de voltar um dia. O que El-Rei nos disse a todos nós e para que nós o ouvissemos de uma vez para sempre foi: Rapazes! façam como eu! Eu sou o Rei! Eu dou o exemplo: dou a vida pela nossa patria!

E é esta minhas senhoras e meus senhores a unica tradição da raça portugueza: Dar a vida pela patria.

**Almada.**

*Nota da Redacção.*—Este excerto da bellissima conferencia de Almada Negreiros, não é mais do que metade da sua introdução.

Desejariamos publicar, ao menos, essa introdução completa mas tal não nos permite o reduzido formato da «Folha do Sado».

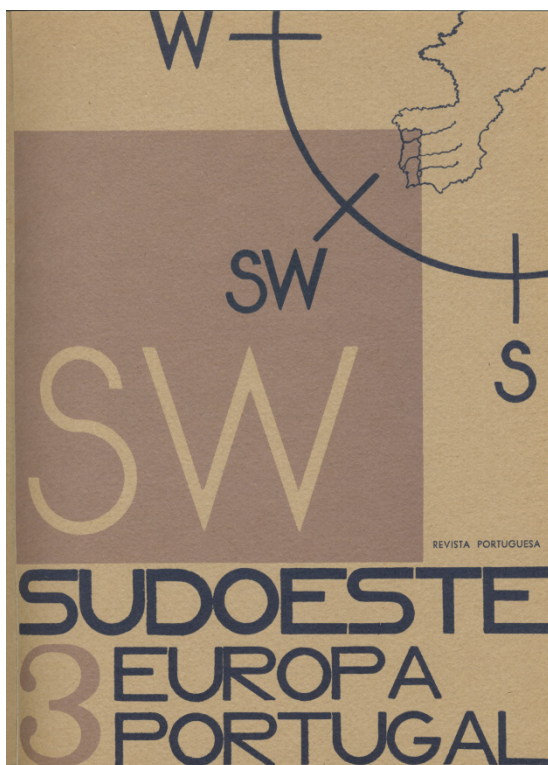
Todavia, como o seu autor quiz ter a desvaiecedora attenção de autorisar a publicação integral de todo o seu perfeitissimo trabalho, neste jornal, em primeira mão, tencionamos, brevemente, publica-lo em separata, não só porque nos cumpre dar a maior expansão a uma obra tão completa; tão cheia de verdade, tão cheia da mais bela lealdade, como porque assim prestaremos a Almada Negreiros uma prova da nossa gratidão e da nossa homenagem reverente.





José de Almada Negreiros, *Direcção única*, Lisboa, Oficinas Gráficas UP, 1932, capa.





José de Almada Negreiros, *Sudoeste*, Edição fac-similada, Lisboa, Contexto Editora, 1982, capas dos n.º 1, 2 e 3.

# Os artistas raridades de excepção e outras palavras alto e bom som

Eu tive a honra de ter tido por companheiros, os mais variados e completos valores de portugueses, como os não encontrei melhores nas juventudes estrangeiras! E onde estão eles hoje? Mortos uns, destroçados outros, asfixiados todos!

Já ha tempos e aqui nesta mesma sala, numa con-

Artistas de Portugal, tende fé, continual a trabalhar!

(Discurso pronunciado no banquete de artistas, promovido pelo Secretariado de Propaganda Nacional, comemorando a I Exposição Oficial de Arte Moderna).

**José de Almada Negreiros, «Mensagem estética.  
Os artistas raridades de excepção e outras  
palavras alto e bom som», *Diário de Lisboa*,  
29 Mar. 1935, p. 7.**



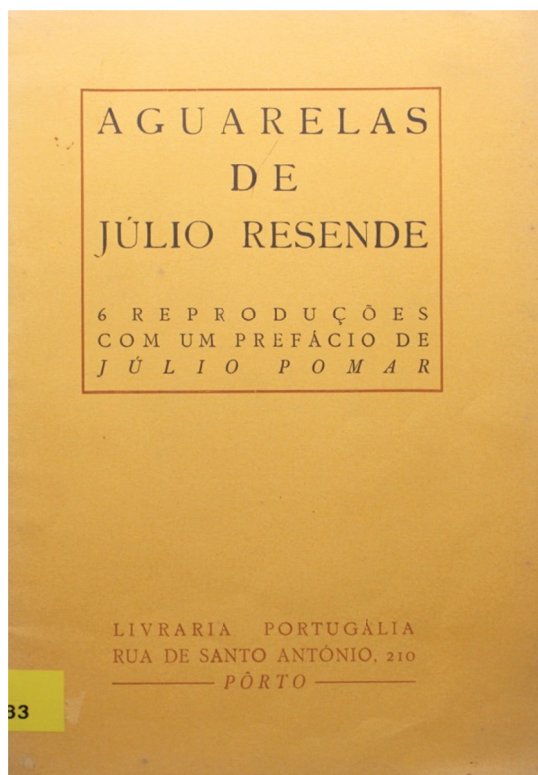




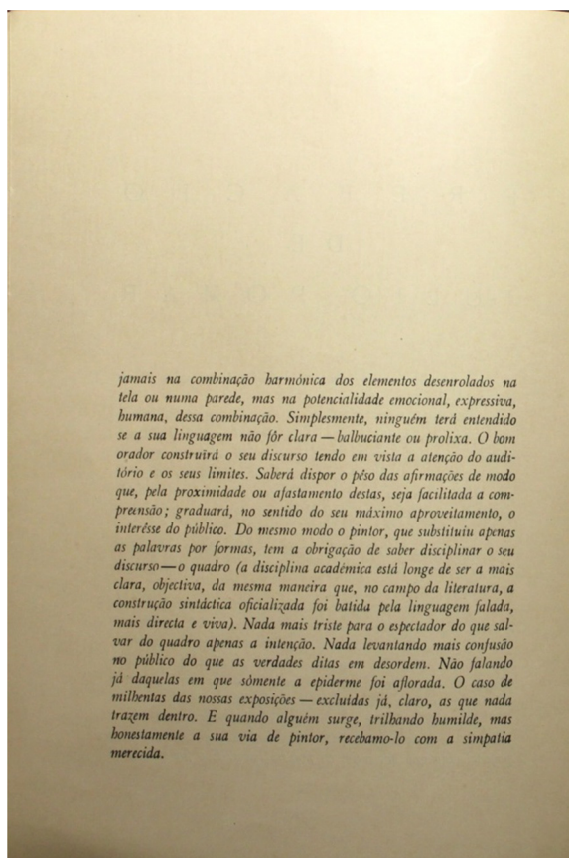
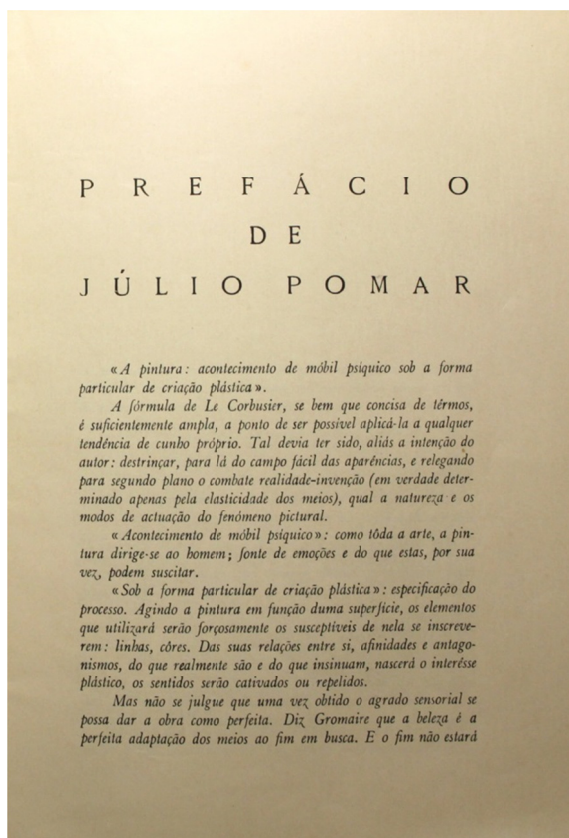
1. José de Almada Negreiros, *Obras completas, Vol. V: Ensaaios I*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971, capa.
2. José de Almada Negreiros, *Obras completas, Vol. VI: Textos de intervenção*, Lisboa, Editorial Estampa, 1972, capa.
3. Almada Negreiros, *Obras completas, Vol. V, Ensaaios*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, capa.
4. José de Almada Negreiros, *Manifestos e conferências*, edição de Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos e Sara Afonso Ferreira, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, capa.







**Júlio Pomar, «Prefácio de Júlio Pomar»,  
Aguarelas de Júlio Resende, 6 reproduções  
com um prefácio de Júlio Pomar, Porto,  
Livraria Portugália, 1945, capa e duas  
primeiras páginas do prefácio [s/ n.º pp.].**



Cada processo de pintar (aguarela, têmpera, pastel, óleo, fresco, encáustica, as Ducco) tem as suas qualidades próprias, possibilidades diferentes. Tão absurdo como o aspecto de cantaria numa parede construída em cimento, será a aguarela que imite o óleo, ou qualquer torção idêntica.

O jogo das aguadas infiltrando-se, as variações de transparência dentro de cada uma, a rapidez de execução necessária sempre, fazem da aguarela um processo rico de possibilidades poéticas, forçando o pintor a utilizar mais a alusão, que a imitação do real. Compreendeu-o Júlio Resende.

Por sobre um desenho sumário — e em desenho sumário não se queira ver pobreza ou ignorância, mas o justo conhecimento do que a matéria implica — atira a cor em manchas simples, largas. Nada de excessos ou exaltações. Júlio Resende sabe que a expressão não se atinge pela acumulação de pormenores — de desenho ou cor — mas pela sua eliminação.

Também não desconhece Júlio Resende que a transposição plástica da atmosfera constitui um dos maiores atractivos da aguarela,

e isto desde os lavais de Claude Lorrain até hoje, recolhidos os ensinamentos e as descobertas preciosas de Turner, Cézanne, Signac. E essa atmosfera envolvendo, diluindo, ligando objectos e corpos constitui o verdadeiro tema desta exposição.

Uma certa melancolia velada habita nos seus cais, nas esquinas, nos vultos dúbios, errantes; e mesmo onde a figuração não enira, os tons verdosos vêm falar dum abandono triste: veja-se, por exemplo, aquele barco isolado, simples, quasi uma só mancha na cor barrenta do rio.

Vejam-se, sem pressas nem desconfiança, antes com sincera vontade de compreensão, todas as aguarelas de Júlio Resende. Percorramos-as atenta e honestamente.

Tão honestamente como ele as pintou.

**Júlio Pomar, «Prefácio de Júlio Pomar»,  
Aguarelas de Júlio Resende, 6 reproduções  
com um prefácio de Júlio Pomar, Porto,  
Livraria Portugália, 1945, duas últimas  
páginas do prefácio [s/ n.º pp.].**





qu-  
hu-  
ser  
cer-  
xis-  
ção.

he-  
fia.  
ara  
dos  
lva.  
são  
das  
es-  
ovi-  
dar,  
hu-

leis  
tia.  
de  
uas  
da  
uma  
par-  
ento  
de-  
ran-  
pes-  
nica  
com

é um ser suscepti-  
pena disso.  
o material e como  
om a mesma inten-  
mento absoluto, sem  
ssidades, todas elas  
ções feitas à natu-

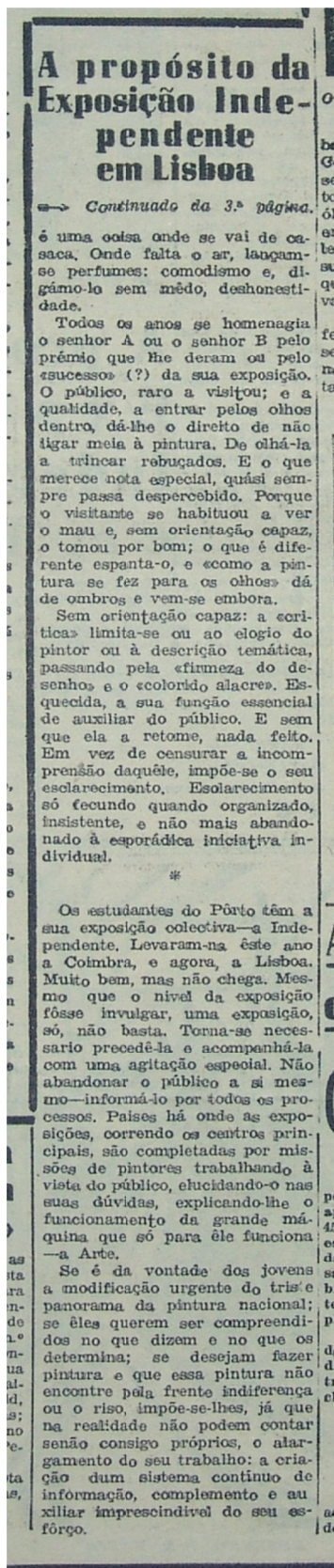
a na 6.ª página

Podíamos dizer muita coisa  
linda. Era inofensivo, levantava  
o moral, dava certo ar... E pe-  
rante o desinteresse (quási jus-  
tificável) que o público portu-  
guês mostra pela Arte, tal fogo  
d'artifício passaria pela vera-  
cidade dos factos. Assim se faz  
crítica sem vêr exposições, se  
elogiam livros porque são de  
amigos—e portanto devem ser  
bons—se aplaude a ópera porque

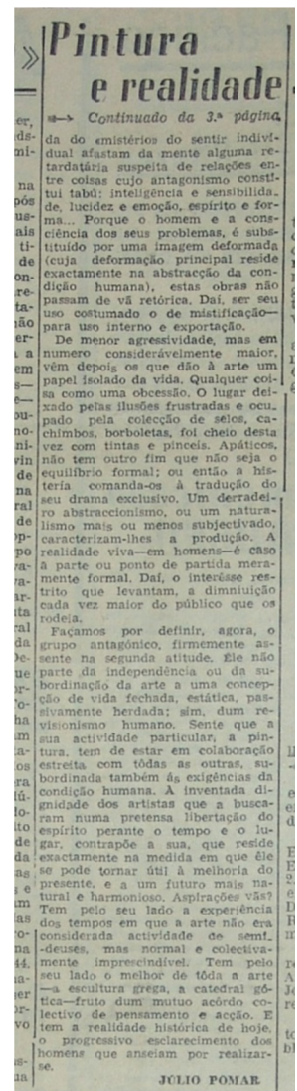
Continua na página central

[Júlio Pomar], «A propósito da Exposição Independente em Lisboa», *A Tarde*, supl. “Arte”,  
n.º 1, Porto, 9 Jun. 1945, p. 3.





[Júlio Pomar], «A propósito da Exposição Independente em Lisboa», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 1, Porto, 9 Jun. 1945, p. 4.



Júlio Pomar, «Pintura e Realidade», *A Tarde*, supl. "Arte", n.º 10, Porto, 11 Ago. 1945, p. 3 e 6.



# MUNDO LITERÁRIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO LITERÁRIA, CIENTÍFICA E ARTÍSTICA  
N.º 6 • 15 DE JUNHO DE 1946

## NESTE NÚMERO:

Justiça, venalidade e solidificação crítica, por **Mário Sacramento** e **Ilacletica e verdade**, por **José Gagar Simões**; A pintura de Milton Dacosta, por **Joaquim Ferra**; Dois capítulos de «Escada de Serviço», por **Alfonso Ribeiro**; Calou-se a voz matuta do Brasil... por **A. Ramos de Almeida**  
HOSPITAL DAS LETRAS  
CRÍTICA DE LIVROS, por **Antônio Salgado Junior** e **Armando Ventura Ferreira**  
CINEMA, por **Manuel de Azevedo** ETC.

## VALORES HUMANOS E VALORES ESTÉTICOS

POR A. CASAS MONTEIRO

A vida do homem não está limitada ao momento presente. É uma verdade de trazer por casa. De facto, se vivêssemos só momentos, que possibilidade de consciência nos restaria? Cada momento desvanecendo-se sob novos momentos, sem se poder conhecer que tivemos sequer consciência de algum presente. Não podemos viver, de facto, sem o passado e o futuro, e o bem senso nos manda reconhecer que há sempre no presente um passado que se prolonga, e um futuro que já se está formando.

Quando encaramos a crítica, tornase então patente que esta verdade, desviada do seu justo sentido, acaba por se tornar em impedimento para o exercício de uma livre crítica.

(Conclui na página 56)

# VINTE ANOS DEPOIS

POR JULIO POMAR

AQUELES artistas que (já lá vão quantos anos!) apareceram em Portugal como os revolucionários da pintura — e fora sen, então, o único grito de vida a quebrar a miséria das tradições académicas — vivem agora o momento de verificação. Verificação de valores: para lá do novo, quer o novo natural em todas as manifestações jovens, quer o novo importado, tradição local das correntes parisienses, para lá de todas as impetuosidades, autênticas ou proteridas, o artista vai afirmar-se naquilo que verdadeiramente lhe pode garantir lugar na memória dos homens: a sua correlação com a história, com o tempo em que vive, com a classe a que pertence, correlação expressa em termos universais, humanos. E tanto mais esta correlação é expressa em termos humanos e universais, tanto mais o artista se afirma. De contrário, vogado ao sabor da moda — o que, para um artista, é uma triste condição...

Quando o artista passa o tempo das promessas, e cria a responsabilidade de produzir obra madura, localizada, define-se. Chega a uma encruzilhada: ou segue em frente, e a sua obra, realmente madura, realmente obra de arte, aparece em função, não de sistematização desta ou daquela maneira, mas de um constante poder de descoberta, adentro do caminho que a sua experiência de homem e de artista lhe indicou; ou se descoloca a sua impetuosidade para lograr esse esta impetuosidade condescende a repetir os primeiros achados (na generalidade, espantosos), ao manuseio técnico, onde jamais habito aquele mínimo de conteúdo humano, impres-



DORDIO GOMES — AUTO-RETRATO (GRAVURA EM MADEIRA)

cindível para que a obra de arte se realize, como comunicação entre o artista e os homens. Trata-se então uma luta infrutífera entre o artista e a matéria — aquele que consegue já arrancar a esta, sem sequer as promessas implícitas nas suas primeiras obras. Omita-se, na sua procura. Mas o tempo é outro, e mais não alcança do que o seu próprio espantoso. E o que produz, significa: impotência. E as promessas do seu princípio diluem-se, não se confirmam.

Há ainda os que, chegados a este ponto, dão uma volta completa sobre si mesmos. Renunciam, tenham ou não consciência disso. Incapazes de prosseguir no impeto inicial, esgotado este, optam por uma forma de expressão cuja característica fundamental é, digamos assim, a lição do gosto po-

(Conclui na página 55)



DORDIO GOMES — BACANAL (MACIETE PARA UM FRESCO DO CAFÉ BRILHO, NO PORTO)

## VINTE ANOS DEPOIS

(Continuação da página 5)

blico. Estes, enganam o público e enganam-se a si mesmos. A maneira de escolher a sua impetuosidade é transigir. Um pretoso ecletismo, um refinamento estéril, e nem o mais pequeno sopro de vida a criar um interesse autêntico nos seus quadros.

Dizíamos, a princípio, que era altura de entrar na verificação dos valores. E quer nos pareça, também, que os próprios pintores reconhecem que esse momento chegou. Não é significativo ter Dordio Gomes intitulado a sua exposição, realizada há pouco no Porto, na Livraria Portugal, de «Os Anos de Pintura»? Não denuncia isto, claramente, a intenção de fazer um balanço da própria obra? Atitude louvável, diga-se de passagem. O artista deve manter-se numa constante auto-crítica, cada nova obra implicando a análise das suas relações com as anteriores, a revisão de tudo quanto ficou para trás. Não devia ter sido por acaso, ou para eschegar, que António Soares expusesse, entre nós, dois primeiros. Honra lhes seja feita, a eles se deve uma lição de ar fresco nas

nossas exposições. Vejamos o que se passou depois: se o ar se continuou a renovar ou se se encheu de miasmas. Dizíamos atrás que o artista, chegado ao tempo da maturidade, quando não logra naturalmente, se obstina na procura dos achados passados. Perante os 20 anos de pintura de Dordio, o espectador quase não sente que se tenham passado vinte anos. Ora em vinte anos passa-se muita coisa: a evolução do homem e do artista devia acusar-se, nitida, na obra. Não vamos ao ponto de afirmar que ela não se acusa. É exactamente a maneira como ela se acusa que nos vai permitir considerar o «caso» Dordio.

Dordio não resolve o conflito inicial da sua obra. Uma impetuosidade natural não controlada, uma noção sintese imperfeitamente compreendida, dando aos seus quadros o ar de «epochades», reminiscências do seu apreendido tradicionalista que fazem surgir, lado a lado com esquematisações lineares ou cromáticas, pormenores gratuitamente imitativos, debatem-se, passo a passo, nos fratos destes vinte anos. O artista não conseguiu pôr ordem nestes factos. Daí a dificuldade patente de conseguir uma unidade. Se o seu nervosismo peculiar o leva a tragar um arabesco impetuoso, e a lançar-lhe por cima largas chapadas de cor, mal começa a tentar controlar os seus impulsos, os antagonismos ganham evidência. E não se consegue saber até que ponto a obra está concluída.

Falamos em sintese e em poética. Sintese, cada vez mais sintese, a a produção recente de Matos. A sua execução é sumária a um ponto que pintor algum atingiu. Mas esse sumário é concreto a ponto de possuir plenamente todo o potencial emotivo necessário. Tal não sucede na epochade, sumatório de noções, quanto muito brilhantes, mas apenas noções. A sintese é um resultado final: a epochade, um ponto de partida. Uma hora madura tem de ser considerada como um resultado ou não o será jamais.

A sintese, em Dordio, não é um resultado de eliminações sucessivas, no sentido de agarrar o especificamente expressivo; isto é, não é o fruto de uma análise prévia, mas o ponto de partida para uma análise: — processo da epochade. A passagem da sintese à análise realiza-se de um modo indirecto, sem um critério lógico a presidir-lhe: a obra resulta simultaneamente impetuosa e indecisa. Isto, é um fenómeno constante nos vinte anos de pintura de Dordio. A solução do «caso» Dordio estaria num pouco de ordem a introduzir no processo de criação plástica. E esse pouco, Dordio em vinte anos não o conseguiu. As suas obras têm,

MUNDO LITERÁRIO

JÚLIO POMAR

## DECLARAÇÃO

Verifica-se que os artigos de crítica, no número 4 do «Mundo Literário», pelo nosso colaborador Dr. Ramos de Almeida, aos livros «O Desamparo do trabalho e a democracia económica» e «Ao serviço da democracia», por afirmações neles expressas ultrapassam o âmbito deste semanário entrando no campo político a que nos devemos manter alheios. Torna-se por isso necessário declarar que publicamos esses artigos inadvertidamente e que a sua publicação, como aliás a de toda a colaboração que inserimos, não significa necessariamente que perfilhemos as opiniões neles contidas.

DOIS LIVROS DE GRANDE POESIA

OIRO E CINZA

por MÁRIO BEIRÃO

Maravilhosas evocações, em verso e prosa, de: Espanha, França, Bélgica e Itália

1 vol. 1940

CONFIDÊNCIA

por CARVAL DO NASCIMENTO

Um livro que impõe o Autor como um dos maiores Poetas Portugueses modernos

1 vol. 1940

Edições da PORTUGALIA

LEIA

OS ROMANCES DE ALVES REDOL

Os 3 célebres romances

GAIBEUS

MARES

AVIEIROS

de há muito esgotados, reunidos num volume gigante, com magníficas ilustrações de Manuel Ribeiro

Esc.: 50\$000

A PRIMEIRA EDIÇÃO NESTE GÊNERO, FEITA EM PORTUGAL

E UMA EDIÇÃO «INQUÉRITO»

Júlio Pomar, «Vinte anos depois», *Mundo Literário*, n.º 6, Lisboa, 15 Jun. 1946, capa e p. 9.











# MUNDO LITERÁRIO

SEMANÁRIO DE CRÍTICA E INFORMAÇÃO LITERÁRIA CIENTÍFICA E ARTÍSTICA N.º 19 • 14 DE SETEMBRO DE 1946

## NESTE NÚMERO:

Erskine Caldwell visto por ele próprio: A propósito de dialética e de crítica criadora, por João Gaspar Simões e J. Rodrigues Nogueira; Verónica, de Queiroz no Brasil.

CRÍTICA: «Cartas a um poeta» de Rilke, por José Saramago; «O instante II» de Henriette e o início dos descobrimentos marítimos de R. Beazley, por Pedro Bandeira Ferrito.

MÚSICA: Música ligada, selecionada, de salão, etc., por J. Blanc de Portugal.

TEATRO: Balança de uma temporada, por Luís-Francisco Rabêlo. DAS CRÍTICAS E DOS LIVROS.

# A MARCA DO TEMPO

POR JÚLIO POMAR

QUANDO Isidro tocou que o calor do sol bastava para lhe instituir as asas, devia tê-las agitado furiosamente. E que nelas moravam a dor, a sua liberdade e a casa do seu fim. Elas lhe haviam permitido o voo — e o encaimavam para a morte. O desfazer das asas significava a sua perda — e o lembrar-se que as posses estava toda a esperança de salvação. Esperança inútil: o meio que o poderia salvar da morte era, simultaneamente, o que o punha para ela.

Usam-se agora hoje, com unhas e dentes, a *intemporalidade* do significado humano da obra de arte, e proclama que, para lá do circunstancial que a regem (com maior ou menor evidência), reside exactamente o que a faz vigorar como coisa viva para os homens diferentes das épocas várias, por essas *intemporalidades* as suas asas de Isidro. Assim, as construídas pacientemente, em filhas concebidas sem pecado pela virgem inatada da sua pré-experiência, a qual basta

(Continua na página 7)

# MINAS DE SAN FRANCISCO

POR FERNANDO NAMORA

FICARAM listas de sol no campo das pendias e também estas se foram e uma luz desolada e cinzenta veio derramar-se pela tarde. Antonio apressa a rampa ao motorista; o camião, arfando, com a água a borbulhar no radiador, subiu cautelosamente a clareira entre os pinheiros imóveis. Vinha o silêncio acotado-se nas ramagens adormecidas.

Antonio passou a mão pela testa, como a afastar qualquer inquietude. — Enquanto eu te ligo o camião dos flocos, podes fazer aí um negócio a medias, aqui perto. Procura o Tiago, sabes? — Assim dissera D. Manoel. Mas agora que Tiago explicara as coisas, Antonio ia amentando dificuldades. Negócio perto. Perto, um raio? Tinha o corpo afeiçãoado ao perigo, não queria saber de guardas, mas passar contrabando para Espanha era negócio novo para ele. Perto! Para D. Manoel era tudo simples: os outros que arriscassem a pele. E certo que a coisa tentava um par de contos ganhos numa noite, enquanto não se entregasse ao fido, os toposse um camarada capaz de fazer uma negociação com San Francisco: Estava aí Segura de olho aberto, muito bem capaz de um entusiasmo com o misterio do fido desconhecido.

O motorista pensava na passagem da fronteira. Sabia que do Salvador a Penha Garcia, todo o homem teso, cortado de sol e neve, encostava a serra da Gata de frente e lá ia entre verdadeiras, nas noites sem lua, sacara a fazenda da outra banda. As vezes um homem era caçado a tiro, despenhava-se nas fregas ou tinha que largar o artigo e salvar a pele. Sempre era aventura de mais tempo do que o serviço da caçadega. Belas! A gente vivia para o outro mundo duma vez. Tais meios não eram para ele. Os pulcos curtos e duros do motorista lixavam estear o carro no silo onde a clareira se alargava. Antonio olhou aquele sombrio medico dos plabreiros dormentes na imobilidade do creu e dos campos e esperou por Tiago. Ele logo desembocou das ramagens, a frente duma caravana de carretos de estrume.

— Salve os Deuses.

— Viva quem é — disse o motorista.

— E cá o camarada do minério — explica o candongueiro.

O motorista encolheu os ombros, como se nada daquilo lhe importasse.

Dois homens arrastaram com anzinhos a cama de estrume e flocos de minério à vista. O ajudante do motorista enfiletrou os sacos de carvão no cimo

(Continua na página 7)



HENRY MOORE — QUATRO PESSOAS DORMINDO (1941)

# A MARCA DO TEMPO

(Continuação da página 1)

Instituir a eternidade do sofrer humano, para que, do seu vestre casto de nuas séries comuns, brotem pretensões de arrastar todas as fronteiras de circunstância...

— Que admira que, quem se apaga acima do vulgar da vida — por julgar que, assim, a grandeza melhor na sua plenitude — batalhe contra o tempo que o vai subverter? O homem a alcançar-se agita os pés e mãos, imitando os gestos do nadador. Não que pretenda, como ele, fazer a vaga e seguir o rumo que lhe apraz: trata, apenas, de manter-se à tona de água.

(Quando Isidro agita furiosamente as

suas tentas apenas retarda a queda.

Intemporalidade ou circunstancialidade da grande arte? O problema, posto nestes termos, fica sem acerto possível, e não conseguirá ultrapassar o eido-qual-para-para-seu-lado, sem jamais lograr vias de escapeção. Irreconciliabilidade dos termos? De modo algum. A obra de arte vence fronteiras na medida em que mergulha na vida — em constante movimento e em

constante transformação. E como mergulha ela na vida? E aqui que o problema tende para a sua solução. A tal escala de valores do *Assommo*, furo e raiz de toda a arte, não é uma tabela fixa nem uma síntese única, arquetípica à base de variáveis circunstâncias. Não é uma tabela fixa porque, transformando-se as sociedades, se transformam e sucedem as ideologias e os conceitos que as informam, condicionando as manobras de ser dos homens que as compõem, condicionando a arte, expressão do homem e da sociedade. Não é uma síntese das expressões assumidas nos vários momentos, porque não há síntese ambiciosa se alinha fora da realidade, não comportando as expressões futuras, a não ser que se quisesse submeter ao cânone obido, o que seria manifestamente errôneo. Não. Estamos perante um processo em que o sentir e o pensar do homem caminham lado a lado em se distanciando, segundo a natureza do complexo humano (atividades biológicas e atividades de consciência a completarem-se, num todo inseparável) e

simultaneamente, sofrendo a acção das condições do meio, e agindo sobre elas. Processo em que os maiores e menores salios provenientes das transformações de factores quantitativos em novos elementos qualitativos. Processo de vida que as contradições e as lutas do homem de hoje constituem o estado presente, o qual se afirma progressivamente na medida em que se ultrapassa. E este processo, e a nossa posição a dentro dele, que nos permitiu sentir, amar e entender as obras de arte dos erasados passados, os quais não testam os vivos e os autênticos — porque mergulham na realidade sua contemporânea, e dela salvam não banhadas de *intemporalidade* em coisa parecida, não enroupa das duma *humanidade* evaporante por de cima do contingente das épocas, mas encaixadas no processo magnifico da humanidade, no devir incessante da vida.

A marca do tempo resalta sempre, com maior ou menor evidência. Mesmo quando voluntariamente se lhe foge, isto quer dizer apenas que, o grupo ou classe a que o artista pertence, se procura aliar para fora do tempo, porque sente o chão a fugir-lhe debaixo dos pés. Quer dizer que esse grupo ou classe, o contingente, o conjunto de formas sociais e ideológicas que o oprimem, não consegue, tal o apêndice de fetiche, dominar as forças desencadeadas. Por isso, como último recurso para não ser subvertido, ou procura punhar a linha de que está ali, ou delata, acima de si próprio como homem do seu tempo, se envereda por pequeninos compromissos de ocasião. O que é preciso ter em conta é que o artista, se artista devesse, toma tais atitudes convicções, ou, pelo menos, se vem a convencer da sua sinceridade.

O desencanto com o real, a inadequação de tal artista as forças de vida que encontra — inadequação que é, ela própria, quando se não ultrapassa, uma das condições normalmente encontradas — dá o respaço para a criação do mito. Desde o fundo da história que o homem tende a personificar em mitos o que não consegue explicar nem dominar. A angústia perante o que não se submete, tem-se apreendido, vai transmutando no estado que leva à criação do mito e ao seu culto. E assim, assim, a um dos fenômenos capitais da apreciação das correntes ou das personalidades mais em evidência na arte desta atribulada fase da humanidade.

A inquietude está presente no acto de criar: inquietude e angústia que não se definem, que permanecem angústia e inquietude indefinidas na obra criada, a qual define a angústia e a inquietude, com todo o seu amarror, o único alimento. Angústia e inquietude que se tornam condições normais de vida, quer actuais

na aparência, e o que sugere pelas lúminas «figuras delatadas» de Moore, quer através de contínuas lutas, onde se volta sempre ao ponto de partida, como em Picasso.

Um em certos momentos, sob a pressão dos acontecimentos, a qual não quer transformar-se. Dize-se a que a posição do artista — convém não esquecer que nos referimos apenas a um tipo determinado de artista, ao artista criador de mitos, ao artista que, aparentemente, faz abstracções das condições do meio — se torna difíceis, se nega no seu conteúdo os empenhamentos anteriores, e ganha uma objectividade e uma comunidade de vistas, incorporadas a dentro da sua evolução. É este o caso de Henry Moore, no que diz respeito à vasta série de desenhos realizados durante o período da guerra: interiores, abrigos subterrâneos, figuras amontoadas, dormindo, mineiros negros e trágicos.

Tudo se passa em pleno sub-solo, a uma magra luz: as figuras, salvo raras excepções, os estão por terra, ou se arrastam pensosamente — os movimentos lentos, pesados, doloridos. Quando as linhas compõem as volutas e pesada, grave, mudamente trágica. A «utilidade» está patente, no seu conjunto de inferno. O tempo entros funde na obra de Moore.

Duas objecções parecerão nascer facilmente. A primeira dirá que estes desenhos não se podem referir à vida nos subterrâneos de Londres, como a das cristas, nas catacumbas de Roma, que a «utilidade» não foi sendo mero pretexto para o encontro com aquele eterno desejo de religião, com aquele eterno sentimento de angústia e solidão, possuído pelo homem, perante o peso das forças adversas, das *diversas* forças adversas, as quais, no fim de contas, «do próprio homem fazem parte»...

A segunda objecção, levantada em sentido inverso, dirá que estes desenhos negam o controle da obra anterior de Moore, que representam uma revolução na sua maneira de encarar o mundo. Pois não é verdade que se não se concretiza em símbolos facilmente inteligíveis (salvo uma ou outra excepção) o sentir de toda uma população posta perante a ameaça constante da destruição? Não está este latente a inquietude pelo que vai suceder — contra o qual, não falta, ali, defesa imediata? Não será isto um virar-se para a vida comum que, em qualquer caso, o homem do artista aos olhos do homem que vive, simplesmente a vida?

A resposta a ambas estas objecções, a atitude de Moore foi devidamente encareada. Sendo, vejamos:

Os que podem negar o carácter da obra de Moore, se alguma coisa tem que uma obra não é deste ou daquele tempo, somente podem de esquecer: Moore, como qualquer homem, não é este ou aquele pormenor variável

drigo animos as gelhas da testa, a face perde o ar burguês e ossagado. O tom da fala melhora:

— Vejo aqui gente a mais.

— Camaradas que vão passar café. Se for preciso, dando ajudas. — Miral — como eles — disse um delles.

Ele varou-o, um a um, com o bilho fino dos olhos e parecia não ficar desanimado.

— Para onde se vão?

— Para Zarza la Mayor.

— E lá?

— Para San Clavin.

Então Rodrigo exhibia dois revólveres corruela prateada e enfiava de novo nos bolsos, sem falar. António tratava mais do que de alisar as camadas viadas. Estava a pensar se o minério de D. Manoel era mesmo puro. E daí, não deixou de dizer quando Rodrigo cruzou as pernas sobre as estradas.

— Quem arranja o minério foi D. Manoel.

O outro pareceu espantado com aquele falar e despropósito.

— Não sei cá disso.

— Eu não tenho que ver com a responsabilidade dos outros, e lembro-se da graça do motorista e, mal disposto, foi olhar a noite pela porta entreaberta.

Partiram horas depois.

A madrugada vinha rompendo: o céu, limpo, de um azul lívido; e a nevasca, de um longe parecia um mar de ondas enoveladas. As árvores arriam de subito, como espigas silenciosas. Os olhos milhos dos ventos e descobrim ao longe uma mancha moreneca e trêmula. Foi alto com a mão espalmada. Os machos pararam. António viu um homem

avancando curvado, meio diluído na nevasca. O homem ainda não olhara de frente, mas estava cada vez mais próximo. Agora descobria-se bem que o homem estava trazendo uma arma. Então Rodrigo, com cautela, arripou o caminho e deu uma volta com as bestas. António ficou esperando no montão de cascalho, apontando o que dat se não via:

— E gente daqui? É um casal.

O do chapéu, um quarto de hora depois, disse:

— Estamos quase no ribeiro.

Ali a nevasca era mais grossa, encobrida sobre a humidade do ribeiro. O português esperava a todo o momento ouvir um tiro, uma ordem, ver um claro sabido desferir o revólver.

Arripou-se quando viu o clarão alisar o fochino para a distância e «que-» se desvanecer.

— É melhor deixarmos as bestas — pediu.

O outro da bolsa, que trania café metido em pães, também concordou. A cargo, então, foi distribuída pelos ombros dos homens e alinharam-se em fila indiana, à distância de cem metros uns dos outros. António ia na retaguarda. Ouvia-se um assobio. O candongueiro lambou-se por terra. Não havia novidade: um dos camaradas viera e disse:

— É melhor só um levar a fira.

— Fira?

— O diabinho. Usted tem diabinho?

Ilá as camaradas que levam uns milhares de pesetas. Um de nos leva o diabinho de todos. Um sala-se melhor que todos.

O português ficou desconfortado. Disse que não.

A caravana refez-se e entraram na ribeira.

A água engolia meio corpo e adormecia a carne. Alguns sabiam

na aparência; é o conjunto de ideias ou sentimentos que informam a obra, e a relação existente entre estas ideias e sentimentos e o tempo que as gera, através das reacções mais ou menos particulares (mas nunca exclusivamente particulares) do seu autor. Isto é, os desenhos de Moore, não são de hoje, somente por representarem interiores de abrigos subterrâneos, mas porque caracterizam o conjunto de sentimentos e ideias assumidas pela adaptação do homem àquela forma imitação dos trogloditas. E aqui se encontra também a resposta para a segunda objecção: e encontra-se precisamente a manobra como ele, Moore, não só ele, reage perante tal inadequação, não só de hoje, mas sempre contra o tempo, reflecte no entanto uma classe de indivíduos, — os quais são os mesmos que, embora por vias diferentes, assalham a obra anterior de Moore. A transformação que se

operou, não se opera desde a base; não irroux e como consequência, a rejeição, ou melhor, o ultrapassar do sentimento e do significado da geração de «Blind Basket»; e os seus criadores continuaram a produzir objectos fetiche, mesmo depois de nos ter dado «Perspectiva dum abrigo». Isto é: se Moore não pode dir expressões objectivas como «Perspectiva dum abrigo», devido a estas circunstâncias, à adequação do momento vivido, no que o tal fetiche «imperativo interior» do artista — que o levava a procurar a obra ou a obra, através da criação de novos mitos, consequentemente inconscientemente, escusar-se a obedecer à flor da terra — colidiu parcialmente com o animo do homem das modernas.

Parcialmente, disse: porque os homens não se habituaram a não aceitar a treva como condição normal de vida.

JÚLIO POMAR

Júlio Pomar, «A marca do tempo», *Mundo Literário*, n.º 19, Lisboa, 14 Set. 1946, capa e p. 7-8.



**\$00** QUINZENÁRIO

[illegible][illegible]



## A ESCOLA DE PARIS E A FRANÇA VIVA

«A arte evolui, como a vida, de que é imagem, e como a matéria, de que é constituída. Nós próprios evoluímos com a matéria, que é a nossa matriz, e da qual devemos tender a devir a força consciente. Jamais julgaremos possuir *toda* a ciência, usufruir de uma admiração *plena*; não cristalizaremos na auto-sugestão da nossa divindade. Sabemos que o conhecimento não terá fim, que a arte jamais o terá. Assim o horizonte se desloca à medida que avançamos. Mas, à medida que avançamos, eis-nos perante novos campos de conhecimento, perante domínios novos de posseção artística a conquistar» — diz-nos Joseph Billiet auma das suas admiráveis lições. Novos campos de conhecimento, novos domínios no campo artístico se nos deparam hoje; outros se depa-ravam ao recém-vindo de qualquer parte do mundo e que pisava já lá vai meio século, o solo de Paris. A vida não para, não cris-taliza. *Renovação constante*: eis o resultado do mais rápido olhar pela série de experiências que vão de Cézanne a Mondrian, de Van-Gogh a Tatlitsky. A primeira coisa que temos de aperceber, é que a renovação é tanto lei da arte como o é da vida: valores imutáveis é coisa que a realidade não conhece.

Transformando-se (mercê do progressivo domínio da natureza) os meios de produção que alicerçam a vida das sociedades, assim se transformam estas; e a arte, linguagem que serve aos homens para exprimirem a medida em que sentem tudo quanto os cerca, os possui, ou se deixa por eles possuir, toma, segue ou anuncia os rumos destes. A arte age sempre como espelho da vida (embora não só como espelho); nela se reflectem os combates ou as alianças entre as forças materiais e as forças ideológicas que se sucedem na vida.

Pois bem: não foi por acaso que a arte do primeiro quartel deste século vestiu formas novas, pareceu revolucionar-se em seus conceitos, se levantou contra os gostos convencionados e os supriu por novas convenções — as quais por sua vez se estão hoje apres-tando a ceder o lugar conquistado. Não sem relutância, não sem



Júlio Pomar, «A Escola de Paris e a França Viva», *Vértice*, Vol. III, n.º 40-42, Coimbra, Dez. 1946, capa, p. 48 e imagens 1 e 2 [s/ n.º pp.].





3. ANDRÉ LHOTE — *Na sentado* (1917)



4 — PICASSO, *Guernica*



5. BORIS TASLITZKY — *O pequeno campo de Buchenwald*  
(Vide comentários no Panorama)

Júlio Pomar, «A Escola de Paris e a França Viva», *Vértice*, Vol. III, n.º 40-42, Coimbra, Dez. 1946, imagens 3, 4 e 5 [s/ n.º pp.].

que, duma forma ou de outra, tentem perdurar — ainda que recorrendo a compromissos fatais.

Ao observador não compete assumir uma posição fora da luta e do tempo: os que se dizem imparciais limitam-se a disfarçar a sua real política, oportunista cem por cento. Ao observador compete entrar ao jogo: e se ele o jogar verdadeiramente, estará, não com o que, embora tivesse tido outrora uma função, deixou de a suprir e se torna agora obstáculo, mas com as forças que ascendem, porque estas correspondem a necessidades latentes de renovação.

Toda a arte da Escola de Paris é bem um produto típico das condições particulares do momento histórico: exprime plásticamente o comportamento de uma das partes em jogo, na crise cujo fim já se adivinha. A arte exprime sempre uma concepção da realidade. Se a realidade é o centro em torno do qual toda a arte gravita, a proximidade, ou o afastamento em que estão uma da outra, dá-nos a medida em que a sociedade que a gerou domina ou se deixa dominar pelos acontecimentos, queda embalada pelo que já adquiriu, ou se lança convictamente a novas conquistas.

Porque coincide o aparecimento da arte moderna com a revolução trazida pela máquina? A máquina revolucionou todos os meios de produção, e com eles, os hábitos e os modos de viver, de sentir e de pensar dos homens. Nada lhe ficou indiferente. O homem jogou-se a novas aventuras, aprendeu a viver em novos ritmos, conheceu progressivamente o definir de certas contradições — a vida transformava-se a passos de gigante. A conta em que os homens tinham a realidade que os cercava modificava-se: perdia o sentido do franco amor do real, apanágio de quem o conhece e pode domá-lo. E perdia-o, porque? A revolução industrial não viera aumentar, frente à natureza, as possibilidades do homem? De certo, mas acusava também a incapacidade de toda uma estrutura. Porque *lá*, onde o mundo dava um gigantesco passo em frente, simultaneamente se dividia em duas forças antagónicas. Porque o abrirem-se as portas do futuro implicava o avolumar e a consequente revelação das contradições do presente; implicava a marcha vertiginosa para o derrubamento das condições deste. E o mundo encontrava-se perante duas realidades: uma ainda balbuciante, ainda quase desconhecida na sua força, mas capaz de «mudar o curso dos ventos e o coração dos homens para a vida»;

a outra a assentar cada vez mais em irrealismos, em construções com falsos suportes, a falsidade destes a ganhar evidência. Toda a arquitectura estabelecida se desconjuntava e fugia-se aquilo que a mostrava a desconjuntar-se: a razão. O progresso entrava em crise; e foi em meio a esta crise, e como expressão dela, que nasceu a arte moderna.

Através de todas as etapas da arte moderna, faz-se notar uma comum aversão ao real. Criar uma outra realidade: eis, em esquema, a tese do quadro-objecto reivindicada pelo cubismo. Criar uma outra realidade, captar o «surréal», conseguir uma realidade «total» — constituiu a ideia fixa dos surrealistas. E, embora a arte moderna não se tivesse cingido a estas duas correntes, a verdade é que todas as outras tendências gravitam em torno destas. A primeira encarna um aspecto curioso que o racionalismo atingiu na sua crise: o último (ou, talvez, o primeiro) apelo à razão que, do «seu» meio, o artista lança. A segunda, antítese da primeira, nega-a em tudo; como «Dada», faz da negação da razão a sua razão de ser.

Todos os grandes ou pequenos sobressaltos da arte moderna são, em regra, tidos como *revoluções*. Mas distingamos: revoluções apenas dentro do plano da arte moderna, quer dizer, dentro do plano único que a condicionara e ao qual se destinava. A arte moderna jamais ultrapassou a sua condição de arte para um círculo; deixa mesmo de ser arte para uma classe: torna-se apenas a arte de um núcleo desta classe. Todas as suas aparentes revoluções não conseguem ultrapassar os limites deste núcleo; e daí a sua crise, o originar-se de um círculo vicioso. E o quebrar deste círculo dar-se-á na medida em que os factores a condicionarem uma futura, inevitável e necessária transformação, transcendam o âmbito do plano habitual.

Passado o pesadelo do tacão nazi-fascista, a França lança-se corajosamente à construção do futuro. Não há que desperdiçar forças: há lugar e missões para todos — excepto para os que fizeram causa comum com o opressor. Todas as forças marcham a ocupar o seu lugar no plano nacional. A hora exige que cada um não descure a sua tarefa, qualquer seja ela.



O pensamento francês está com a vanguarda do povo na edificação da França nova, como o havia estado nos dias trágicos da Resistência. Então, como agora, era um grande esforço colectivo que se impunha: um grande esforço de unidade — que tem um significado bem distinto de tolerância. Liberta a França, passada a hora da luta armada, havia uma outra luta a continuar na paz. Condições novas exigindo o fortalecimento progressivo das fileiras, e a unidade nestas — as vicissitudes da paz, como as da guerra, encarregar-se-iam de indicar onde, como, e quando elas deviam ser depuradas.

Defesa da cultura não quer dizer defesa de determinado estádio dessa cultura. Os que assim a entendem defendem, não a cultura, mas os lucros de qualquer espécie extraídos da sua paralização. Defesa da cultura significa a sua valorização, e esta valorização só é atingida através de sucessivas ultrapassagens. Mas para que estas se possam verificar, atingindo, prontamente, o seu objectivo — que é o da utilização generalizada, conforme às necessidades reais — torna-se necessária a concentração das forças disponíveis, a coordenação e o aproveitamento máximo, no plano nacional, de todos os esforços individuais.

Havia que defender a cultura francesa: por tal se entendeu a valorização de tudo que era digno de ser transmitido, e, futuramente, ultrapassado. E adentro da cultura, havia que defender e valorizar a arte francesa: passada a hora do guerrilhar mútuo, havia que levá-la a ocupar o lugar devido. Havia que chamar os artistas à acção. Chamá-los, constitui o problema central da matéria. «É preciso que estes (os artistas) tomem consciência do preço e da eficácia da sua função, da sua eminente dignidade, do valor de que ela se reveste no conjunto dos esforços do pensamento humano». «Por outro lado, pertence à massa do público, ou, para a chamar pelo seu próprio nome, ao povo, isto é, à parte consciente, activa, viva, da comunidade nacional, aquela para a qual a comunidade nacional se define na sua tradição e no seu renascimento, pertence ao povo compreender o artista, reconhecer-se nele, dar-lhe confiança e lugar. É preciso, continua Jean Cassou («L'art et la Nation», — *Arts de France*, n.º 1), um duplo esforço de consciência: do artista e da nação. Que o artista, por seu lado, saiba tornar-se orgulhoso. Orgulhoso da sua condição

51

de artista, qualquer que seja ela. Que compreenda as razões que fizeram a arte do séc. XIX e a do nosso tempo tão diffeis, tão contestada, tão solitária e tão magnífica. É tão arriscado, e quanta vez de uma tão gloriosa miséria, o destino do artista. Não menos engrandecido poderá tornar este ao seio de um povo que compreende e solicita a sua tarefa».

Não se trata de impor programas aos artistas, de querer domesticá-los a curto prazo. Trata-se, sim, de tomar de cada um aquilo que ele pode dar, de localizar esse *aquilo* adentro do conjunto dos esforços do pensamento humano, e de dar a esse conjunto o lugar que lhe compete na vida nacional. Trata-se, em suma, «na nação que se refaz, da sua necessidade de incluir a arte e os artistas no recenseamento e no agrupamento das forças com que pode contar. A França não tem o direito de se privar daquilo que é ela própria. E a arte enfileira, de hoje em diante, na primeira linha do seu inventário e do seu renascimento». E colocando-se na primeira linha, deixa abertas todas as possibilidades para uma renovação autêntica: para a renovação necessária e inevitável.

JÚLIO POMAR

52

Júlio Pomar, «A Escola de Paris e a França Viva», *Vértice*, Vol. III, n.º 40-42, Coimbra, Dez. 1946, p. 51-52.





voltaem, de corcos refulgentes na cabeça e mantos de seda a arrastar, para junto do seu humilde povo.

E, se o trama é mesquinho, o resto não lhe fica a dever nada. A linguagem literária e a linguagem teatral são de pura e castiga revista. Versos sem poesia, trocadilhos estafados para a riseta, tiradas balofas muito a sério. Todos o traque e todos os rediguidinhos usados na urdura do mais baixo teatro revistote.

A música é de Lucien Donat, estrangeiro que assimila, pelos vistos, todas as escalas dos fustigios do Parque Mayer.

Foi último, os cenários. Os cenários? Papiis pintados sem ele. Enquadramentos sem a mínima originalidade. E, perante aquilo, o único refúgio é pensar nos mundos infinitos de beleza e sonho que os artistas têm criado para a crianças.

Marfim, o espectáculo foi harmónico e completo. Um todo à mesma crença, de concepção à música, da música à linguagem, da linguagem aos cenários, dos cenários à representação. Um todo inspecível a demonstrar que entre nós não existe teatro para crianças. Teatro para crianças é coisa por demais séria para que, como tal, se possa apresentar, anunciar e reclamar. As aventuras do Capitão Bonifrate.

Qui se sirva aos adultos o toucinho rançoso do teatro de declamação e o peixe frito das revistas, vá, pois, é fácil encontrar nill desculpas para os mixórdios. Os adultos são maiores e vacinados, e, se lá vão, pagam e manducam, é porque querem. Agora dar gato por lebre às crianças é positivamente abusar da sua inocência.

PEDRO SERDIO

## Das artes plásticas

FAIANÇAS DE JORGE BARRADAS

Creio que uma das características comuns a todo o artista moderno — a todo o verdadeiro artista moderno — está na capacidade de constantemente negar (ou separar) as suas conquistas anteriores. Esta negação não deve, em boa ver-

dade, ser considerada de um modo absoluto; não é mais, afinal, do que um estágio da evolução geral da obra do artista; e é da totalidade desta, do sentido que a orienta, que uma intima, mas bem real coerência se deve poder apreender. É das constantes noções de um Picasso, em que o antagonismo das pesquisas atinge o paroxismo, que o sentido da sua obra se contrói e ganha fundura. E lembremos um Partinari que vai do quase naturalismo (bem moderno, embora) do «Café», ao expressionismo do «Ultimo baluarte», e ao rigor arquitectural dos azulejos da Pampulha; e vejamos um Siqueiros em que o deliberado combate ao «formalismo» se realiza justamente através de significativas e deliberadas conquistas formais: a um novo conteúdo, uma forma nova, que vão desde as suas monumentais perspectivas à execução em materiais novos; e lembremos o «escândalo» do último Salon d'Automne, aquele *Fougères différentes*, o qual, bom ou mau, mostrava o seu autor bem ciente de que ninguém deve criar fama e deitar-se a dormir.

Sacode porém que, em determinados meios, são muito felicitados os artistas que se deitam a dormir. E se fossem esses que fizessem a história, então sim, seria verdade que a história se repete.

Outra característica dos modernos artistas está no caminho para a síntese, na pesquisa do fundamental, no gesto do jogo franco das sensações, do desprezo do requinte supérfluo, do «nem uma coisa nem outra». Matisei pôs a questão de um modo claro, num depoimento que ficou célebre:

«Quando os meios estão a tal ponto afinados, a tal ponto refinados, que o seu poder de expressão se esgota, é preciso voltar aos princípios essenciais que tem formado a linguagem humana. Então, os estes princípios que remontam, que retomam vida, que nos dão vida. Os quadros que são feitos de refinamentos, de degradações subitas, de esfumados sem energia, atraem os belos azuis, os belos vermelhos, os

119

# VÉRTICE

REVISTA DE CULTURA E ARTE

## SUMÁRIO

Realismo, estética de progresso, por Manuel Campos Lima • Chuva, Crepusculo e Arrabalde, poemas de Jorge Sena • Laurinda, peça em um acto de Romeu Correia • Rude, poema de António Victor • O acesso dos novos, de L. F. Rebello • As modernas bibliotecas de crianças, de Ema Quintas Alves • Uma síntese mecanicista da vida, de João Tendeiro • Panorama: M. C. L., Rui Feijó, F. P. S., A. Nogueira Santos, J. P. C., Roy Folia e Renano Henriques • Critica: Pedro Serodio e Júlio Pomar • Noticiário e informações bibliográficas

VOL. VII

66

FEV. 1949

bélos amarelos, as matérias que comovem o fundo sensual dos homens» (1).

Outro sentido não tinham também as palavras de Le Corbusier, quando prescrevia «o leito de cal e a lei do Ripolin» (2) como antídoto para a febre das patines, do ornamento escondendo imperfeições.

A produção industrial, criando o objecto de grande série, dava uma machadada nas artes do decor, tal como então elas eram compreendidas. Condicionando em moldes novos a vida dos homens, ia condicionando um novo estilo — o que, desde a catedral, tardava à Europa. As artes plásticas em geral, da arquitectura incluindo o seu lugar do arte-mão, às artes chamadas decorativas, às artes industriais (nascidas então), viam abrir-se um novo ciclo. Só os saudosinhos distam que não, protestavam contra a Torre Eiffel e, acomodando-se depois melhor, iam inventando falsos ecletismos, Luís XV sintéticos, Renascenças em materiais plásticos, ou, cá pela nossa área, davam à luz o famigerado «português suave» — ferrinho forjado, duplo beiradinho, cor-de-rosa, verde-gaio.

Mas tentemos ver em que posição se coloca, frente à arquitectura moderna, o problema das artes decorativas. Tentemo-lo, de um modo que não pode deixar de ser cheio de imitações por que o problema dá pano para mangas e o espaço é pouco. Vê-se que uma das características da arte moderna era justamente a pesquisa do essencial; é o estudo das necessidades do homem moderno, e da maneira como a produção industrial pode contribuir para a solução «ótima» dos problemas que tais necessidades põem, que condicionam todo o esforço verdadeiramente reavivador; «a arquitectura não tem nada a ver com o decor» dizia Le Corbusier, o que aliás já

estava implícito na afirmação lapidada de Perret: «o decor esconde sempre uma imperfeição». E é exactamente através desta depuração de tudo quanto é acessório, deste apelo ao essencial, que a obra de pintura ou de escultura vai encontrar um papel bem seu adentro do conjunto arquitectónico; o objecto meramente decorativo, filho bastardo da arte, coísinha para encher, remissivez de um tempo em que a quantidade queria suprir a qualidade, este sim, é que não encontraria lugar na arquitectura moderna digna desse nome. Liberdade pela indústria das suas preocupações utilitárias, as chamadas artes menores iam ser postas noutro dilema: ou ascendiam, pela força das suas qualidades emotivas, à categoria de verdadeiras obras de arte (e é o caso das cerâmicas de um Picasso), ou ficavam, por mais capas à moderna que lhes botassem, presas à penumbra das salas de visitas cheias de tremidos (as visitas incluídas).

Uma exposição de faianças de arte tem entre nós foros de acontecimento sensacional. Tão fartinhos andamos dos crisantemos e das cebolas, dos retratos com o diabinho e dos noveleiros da Ria, obrigatoriamente a óleo, o pastel ou a aguarela, conforme é claro, a «especialidade» do «mestre» ou da «mestra», que não foi sem alvo: «coço que lhe aguardamos a data da abertura. Pois bem, não foi para encher espaço, que encimamos estas curtas notas com algumas considerações que nos parecem fundamentais para a boa compreensão, da arte moderna em geral, do fenómeno decorativo em particular: foi por que as faianças de Barradas nos souberam a pouco — e aquelas foram as razões porque tal aconteceu.

Nas peças que apresento, não se conseguiu livrar do demónio da repetição e da acidez, apesar da maneira como trabalha a matéria. E nesta a acentuada atracção por certos aspectos que só a patine do tempo dá, o rarefeito do tom, os refinamentos e as degradações subitas de que fala Matisse, fazem-no cair naquele limite

em que, segundo este, «o poder de expressão se esgota».

A outra questão que se levanta, a do objecto decorativo e da sua relação com a arquitectura (relação obrigatoriamente a considerar) e pela qual se viram os foros de cidade conquistados pelas artes tidas como menores (e as obrigações que lhes advieram) vem já prejudicada pelos dois pontos anteriores. De um modo geral, a integração arquitectónica pedida pelas cerimónias de Barradas não é a arquitectura franca e miúda do seu tempo; é sim, aquela outra coisa que para aí se faz, que inundou Lisboa para maior ou menor desgraça de todos nós.

JÚLIO POMAR

UM SÉCULO DE PINTURA BRITÂNICA. (1730-1930) — Museu Nacional de Arte Anglica.

Niço de pintura, como na vida, nem tudo são rosas da Dona Eduarda, rosas paridas sem peço e sem dor. Nem tudo são também, por outro lado, as rosas da mediania, bem comportadas, sabidas no ofício, perante as quais a gente se curva respeitosamente. Há uma outra espécie de factos, de homens ou de obras, que nos arrancam de repêllo ao confortável ou ao desconfortável do logarinho onde estamos, e de repente nos abrem uma inesperada janela, onde se havia suposto parede corrida. Uma janela sobre o Honnem — acrescenta-se aqui, para desluzão dos Arceiros do escapismo.

Constable e Turner. Veja-se essa extraordinária *paisagem composta* «Hero e Lander» ou «O nascer do sol com um barco entre cabos», que Monet não ousaria, e repare-se na distinção que separa Turner de um Iles Marshall, por exemplo, cujo «William Fernor e os seus cães de caça em Tinture» nos aparece apenas como curiosidade histórica. Atenção-se nessa esmagadora «Vista do Stour» ou no «Cavalo empianado» de prodigiosa matéria, mas sem esbanjamentos de pasta, com os planos organizando-se numa profundidade tão pictural, o *trampo-ocel* assente, — e a «Lula marinha do Lion» e de

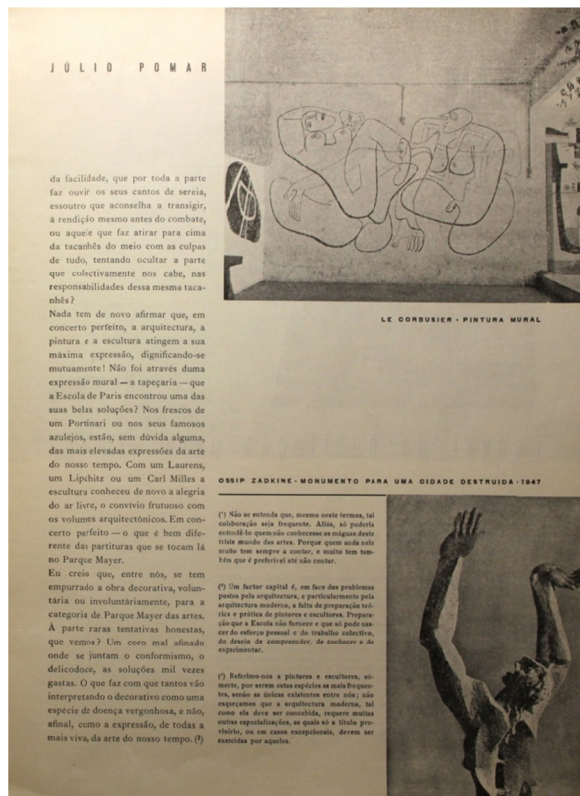
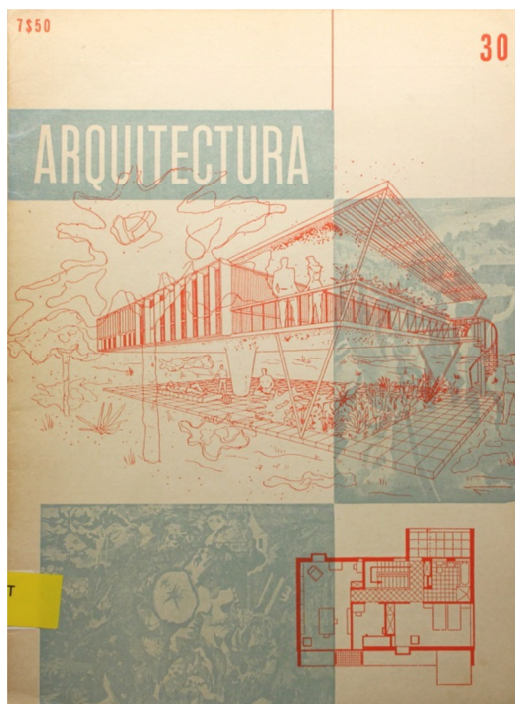
«Elizabeth» meticulosamente armada por Scott irá esconder-se no canto das coisas trísticas. Constable e Turner: os dois colossos britânicos arrazam tudo à sua volta, prendem-nos ao chão, chamam-nos a cada passo, mal vamos a interessar-nos pela observação de um Stubbs, pelo *savoir faire* à holandesa de Crome, pela maternidade de Ward. São os portos de Lorrain e a vista de toledo do Greco, o gosto nato pelas neblinas e pela luz a fim-dias, a adoração dos Luministas, aquela sábia liberdade concedida à luz para a seu belo prazer organizar o quadro, esfumando aqui, arruando acolá, construindo e sintetizando, que dão a Turner a alçada dos colossos. E em Constable, não estará aquela sabonosa maneira de distribuir os naipes de se ligar entre si e de os caracterizar depois, naquela matéria tão gostosamente maneja, no diversificar lírico da cor, no enlevo com que o tema é transportado em termos de pintura, a razão do atractivo que sobre nós exerce?

Esta exposição de pintura inglesa, que o Instituto Britânico em boa hora trouxe a Lisboa mereceu sem dúvida, a nossa gratidão. Iniciativa cultural concebida com seriedade, pena é que os factores que tornam os nossos museus numa espécie de terra de ninguém, não a tenham deixado tocar um bem mais vasto público. Mereciam-nos esses paisagistas que, sem a envergadura de Turner e de Constable, se revelam no entanto cheios de atractivos: como um Cotman, com suas «Casas velhas em Garsington» tão cheias de originalidade, ora galante, com o seu quê de Watteau na «Cena fluvial com um pescador»; como Crome, seguro tal um holandês; como Wilson que influenciaria Turner e Constable; como Bonington (do qual se expõe também um curioso auto-retrato). Merecia-o a coleção de retratos, bem representativa da maneira britânica, a que a nossa condição de meridionais não perdoa a serenidade frívola; lembremos o de Lady North, por Reynolds, e lamentemos que dos retratos de Gainsborough, apenas tenha vindo um, do início da sua carreira, o que ainda mais nos leva a preferir as suas paisagens: veja-se a «Senhora com um vestido castanho», de Romney, sóbria e expressiva no seu inacabado, e a cabeça, decididamente pintada, de Lord Newton (prejudicada, no entanto, pela

121

Júlio Pomar, «Das artes plásticas. Faianças de Jorge Barradas», Vértice, Vol. VII, n.º 66, Coimbra, Fev. 1949, capa e p. 119-121.





Júlio Pomar, «Decorativo, apenas?»,  
*ArquitECTURA*, n.º 30, Lisboa,  
 Abr. 1949, capa e p. 9-10.

## Uma cadeira, e outras coisas mais

por JÚLIO POMAR

CADA qual gosta de ter a sua casa arranjadinha. E, claro, há casas arranjadas de variadíssimas maneiras: desde a enxerga sobre o chão térreo, até às grandes mobílias de tremidos sobre fofas carpetes. O bicho homem afeiçoa a sua toca conforme pode; ter uma habitação decente, eis uma aspiração que vive na maioria das gentes. Um dos grandes arquitectos e urbanistas do nosso tempo intitulou assim um livro seu, publicado entre as duas guerras, mas cuja oportunidade não passou, decerto: «Canhões, munições?-habitações, muito obrigado». Mas punhamos por agora ponto final neste assunto — coisa muito corrente, embora por razões diferentes das nossas.

Quando falámos de casas arranjadinhas queríamos ir apenas ao encontro daqueles problemas que algumas pessoas costumam pôr numas secções que alguns magazines têm, mais ou menos assim intitulada: «seja o seu próprio decorador».

Ora bem: quantas vezes tais secções nos fazem desejos de pedir a quem dirige tais revistas, a dentro do critério desorientante que tão eficientemente as rege, o favor de antepor ao título um «Não», no tipo maior que descobrir. Ou o de criar uma nova secção: «seja o seu próprio dentista»; ou então «seja o seu próprio sapateiro». O uso da sovela não habilita, parece-nos, ao maneio do rabecão, nem o ter dor de dentes é condição suficiente para saber fazer extracções sem dor. Assim, o arranjo da habitação, ou o equipamento da habitação, não é coisa que se resolva à hora do chá, ou entre duas partidas de bisca. Para resolver os seus problemas não basta o geitinho ou o gosto.

A esta hora já há com certeza um leitor a protestar contra os tipos que têm a mania de fazer de tudo um bicho de sete cabeças. Mas uma coisa é resolver problemas, outra é atamancá-los. E para resolver um problema é preciso conhecê-lo, estudar as suas determinantes, discuti-lo, enfim, com a profundidade necessária. Então se apercebem as mil e uma ramificações que uma coisa pequeninha tem, e uma luz nova revela-nos quantos aspectos que mal imaginávamos! E eu só lamento, leitor amigo, não ser pessoa qualificada para te fazer descobrir as mil e

81

uma ramificações deste problema reputado tão simples, para te fazer aperceber com nitidez as suas linhas mestras!

Em primeiro lugar, eu queria dizer-te que «ter gosto» não basta, embora, evidentemente, uma cultura estética seja condição indispensável; um interior organizado com a preocupação de fazer bonito não é senão (e só por milagre lhe pode escapar) um automóvel todo lustroso que anda a passo de burro.

Aqui, arte, ciência, técnica, têm de marchar a par, em pleno acordo: exige-se o conhecimento, em extensão e em profundidade, das necessidades do homem: caso contrário, em vez de uma casa para viver (para viver o melhor possível, entenda-se) sai uma engenhoca, ou conjunto de engenhocas, talvez com muitas coisas para as visitas olharem, mas servindo mal a sua razão de ser. Uma cadeira, por exemplo, é um objecto diferente de uma escultura ou de uma colecção de selos; é um objecto ditado por certas necessidades concretas de repouso; e importa portanto a quem a planeia, por cima do gosto com que foi dotado, o conhecimento das condições em que estas necessidades melhor serão satisfeitas. Toda a gente já passou decerto pela prova de, pouco depois de uma vez se ter sentado, torcer-se toda, já não saber como estar, e não ver outro remédio senão levantar-se, mais moida do que antes.

Outro exemplo muito frequente é-nos dado por certas escrevaninhas, que o vendedor apresenta como desenho «muito moderno», e em cujas gavetas não cabe uma folha de papel de formato vulgar; ou cujo tampo não permite qualquer espécie de distribuição lógica do material de trabalho. E, ainda, muito corrente certo tipo de armários de cozinha em que louças e vidros se vêem obrigados a realizar perigosos equilíbrios; enfim, exemplos desta ordem dariam para encher resmas de papel.

A primeira conclusão a tirar será, portanto, a de que a forma do objecto deve ser determinada pela função a que este se destina. «A beleza não é senão a expressão da eficácia». O jogo da forma pela forma, seja num móvel, num poema ou numa pintura, não quadra ao homem consciente do seu tempo.

Do mesmo modo que, por exemplo, uma determinada cadeira corresponde a determinado tipo concreto de necessidades, e não indiferentemente a vários tipos de necessidades, assim também ela é realizada num determinado material, e não indiferentemente em qualquer espécie de material. O aço, o alumínio, o vidro, as madeiras, tem possibilidades, expressões diferentes; uma superfície, um volume, não se realiza indiferentemente em vidro ou em contraplacado. Assim, ao «programa» determinado pela função do objecto, vem juntar-se agora mais uma condicionante: as possibilidades materiais (das quais resultará inevitavelmente uma determinada expressão estética). «A beleza não é senão expressão da eficácia» — o judicioso emprego dos materiais está na raiz de um bom partido estético.

82

# VÉRTICE

REVISTA DE CULTURA E ARTE

## SUMÁRIO

Perspectivas da energia atomica, Rodrigo Bastos • Rancho Coral, poema de Antunes da Silva • Dois poemas e uma canção, Eugénio de Andrade • Jacinto, o livre, conto de Vergílio Ferreira • Uma cadeira, e outras coisas mais, Júlio Pomar • Do opto e da cinema, João das Regras • Profilaxia Social em Moçambique, F. F. • Panorama: Dois livros de poemas e a doença do lirismo decadente, Alvaro Sampaio • Caminhos do cinema americano, Costa Campos • Comentário sugerido por um «Debat sur le réalisme», José Fernandes Falcão • Meia libra de ouro e outras anomalias, Ruy Folha • Sobre a volta a Portugal e o mais que se vera, António de Almeida • O mês cinematográfico (Jalisco), Alves da Costa • «Os pequenos precisam de praia...» Francisco de Melo • Ideias luminosas que falham, Alvaro Sampaio • CRÍTICA: Dos livros, Do cinema, Da música • NOTÍCIAS • ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO

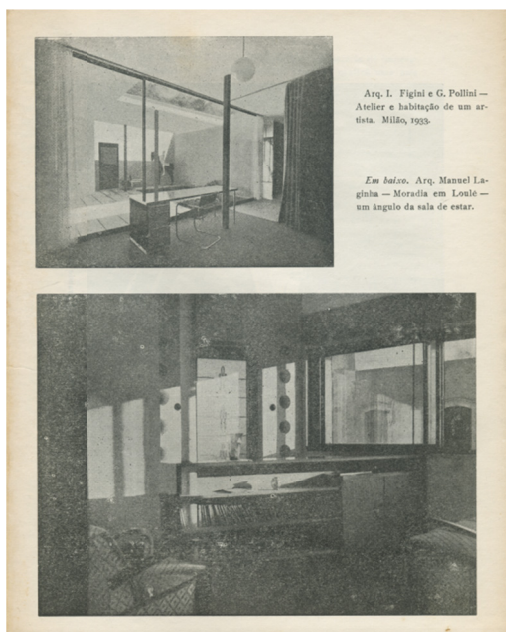
VOL. VIII

72

AGOSTO 1949

Júlio Pomar, «Uma cadeira e outras coisas mais», *Vértice*, Vol. VIII, n.º 72, Coimbra, Ago. 1949, capa e p. 81-82.





Mas ainda não é por aqui que ficamos, leitor amigo, em matéria de imperativos a que o bom profissional tem de se submeter: «ele não pratica uma arte desinteressada. Ele serve».

«Se se admite que a questão do alojamento é, antes de mais nada, uma questão de ordem prática comandada pelo económico, está-se melhor preparado para estudar o problema que, nos nossos dias, se pode pôr quase nestes termos: satisfazer necessidades cada vez mais numerosas, num espaço cada vez mais restrito». Estas palavras de Francis Jourdain, o velho pioneiro francês, põem-nos cruamente em face à realidade.

A produção de grande série, que o desenvolvimento da técnica industrial permite, não é o fim, ou a negação do espírito, como pretendem certos homenzinhos saudosos das libertinagens. Racionalmente enquadrada, dela não haverá a esperar senão uma expressão clara e compatível com o nosso tempo. O que, em boa verdade, já muitas vezes foi dito, e muitas vezes ouvido — de umas entendido, e de outras tantas deturpado.

(As gravuras que acompanham este artigo foram amavelmente cedidas pela revista ARQUITECTURA).

Júlio Pomar, «Uma cadeira e outras coisas mais», *Vértice*, Vol. VIII, n.º 72, Coimbra, Ago. 1949, imagens [s/n.º pp.] e p. 83.



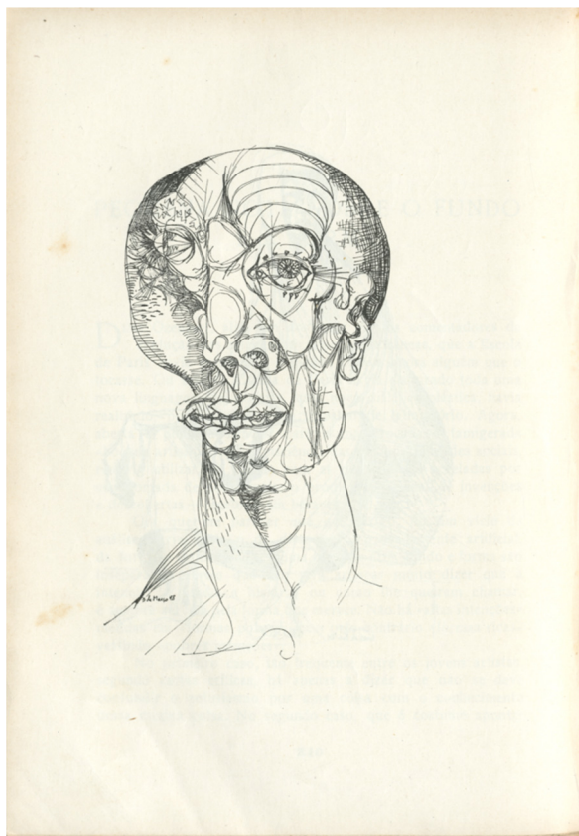
## PEQUENA NOTA SOBRE O FUNDO E A FORMA

DIZIA Ozenfant, aliás um dos mais lúcidos comentadores da evolução das artes plásticas contemporâneas, que a Escola de Paris havia construído o piano; faltava agora alguém que o tocasse. Ou seja: a Escola de Paris havia elaborado toda uma nova linguagem das formas, uma nova dialética plástica, havia realizado, por assim dizer, o trabalho de laboratório. Agora, aberta a porta do *atelier* para a rua, trocada a famigerada «boémia artística» pela consciência das responsabilidades sociais, restaria utilizar, de acordo com as necessidades reveladas por essa tomada de consciência, o prodigioso arsenal de invenções e descobertas — recebido em herança.

Ora quer-me parecer que um perigo, ou um vício de análise, surge aqui: o da dissociação, provavelmente artificial, da forma e do conteúdo. Numa obra de arte, fundo e forma são inseparáveis; creio que não será arriscar muito dizer que a intenção, o fundo, a história, ou como lhe queiram chamar, é sempre servida pela forma que merece. Não há «altas intenções» metidas em «formas pobres», nem pelo contrário «formas ricas» vestindo «pobres intenções».

No primeiro caso, tão frequente entre os jovens artistas, segundo certas críticas, há apenas a dizer que não se deve confundir o entusiasmo por uma coisa com o conhecimento dessa mesma coisa. No segundo caso, que é costume apontar

240



Júlio Pomar, «Pequena nota sobre o fundo e a forma», *Portucale, Revista de Cultura*, n.º 23-24, Lisboa, Set.-Dez. 1949, capa, p. 240 e imagem [s/ n.º pp.].



J Ú L I O P O M A R


como sendo o da Escola de Paris, não há senão que atender, afinal, às próprias condicionantes históricas. A obra de Arte nasce do conhecimento do homem; e quando o é, de veras, jamais se limita a dar-nos uma visão limitada ou parcial dos seus problemas, antes se revela constantemente aberta, prenhe de sugestões.

O conteúdo é sempre servido pela forma que merece. A história da pintura nunca assistiu a sonatas tocadas em pianos herdados. Cada qual construiu sempre o seu próprio piano, embora para tal construção tivesse tido de acarretar os materiais do passado, próximos ou longínquos, assimilando-os, reelaborando-os sempre. Mal vai para os pintores do presente, se eles pensarem que lhes basta aprender o piano que outros construíram, e adaptá-lo «aos seus fins».

Os dois desenhos de Lima de Freitas, aos quais esta pequena nota serve de comentário, revelam bem quão diferente, e lúcida, é a atitude do seu autor.

Uma invenção constante, amparada embora pelo exemplo dos mestres; uma atracção violenta pela análise, que não hesita em correr os riscos do expressionismo levado às últimas consequências; e por outro lado, um equilíbrio de conjunto e um agrado gráfico, são, quanto a nós, algumas das reais qualidades deste jovem artista.

JÚLIO POMAR.



241

PORTVCALE. 2.º S., IV 16

**Júlio Pomar, «Pequena nota sobre o fundo e a forma», *Portucale, Revista de Cultura*, n.º 23-24, Lisboa, Set.-Dez. 1949, imagem [s/ n.º pp.] e p. 241.**



mais do que um aspecto da dissolução da consciência social.

Curioso é que — enquanto o Nacional apresentava, e fazia-o com uma honestidade e um escrúpulo dignos de todo o louvor, a peça de J. B. Priestley — um autor português visse representado um seu original onde, precisamente, se debate o mesmo problema de *Curve perigosas*, colocado nos mesmos justos termos. Queremos referir-nos a *Dois compartimentos*, de Pedro Serôdio, que um novo grupo de amadores, sob a direcção cuidada de António Viterino, levou à cena no aproveitável teatro do «Clube Estefânia».

Estes «dois compartimentos» a que o título da peça alude, não o gabinete onde um agente conduz as investigações acerca de um roubo, e o gabinete contíguo onde as várias testemunhas aguardam a vez de serem chamadas a depor. Mas são também os compartimentos que o mundo de hoje em cada um de nós divide os nossos pensamentos, e separa aquilo que dizemos daquilo que pensamos. Do novo, aqui, a verdade e a mentira tornam a defrontar-se: e — porque assim o exigem os fundamentos e a necessidade de subistência da sociedade — a mentira acaba por triunfar sobre a verdade. Um inocente terá de suportar a responsabilidade pelo acto que outrém praticou. Mas isso que importa, se ficarem salvaguardados os interesses dominantes que estavam em jogo? Assim um erro judiciário terá permitido voltar a *curve perigosas* que conduzia à verdade — como, na peça de Priestley, uma frase que não chegou a pronunciar-se permitiu também ladear-lá...

*Dois compartimentos* revelam um firme temperamento de dramaturgo, que maneja com segurança e pericia uma técnica particularmente difícil, e, sobretudo — coisa rara entre nós —, por isso mesmo, tanto mais digna de elogiar — integrado nas mais modernas e significativas correntes do teatro mundial: aquelas para que o teatro não é apenas um pretexto para a ocupação fácil de horas vagas, mas sim um preciso instrumento ao serviço da verdade e dos homens que a não temem.

LUIZ FRANCISCO REBELLO.

## Das Exposições

V EXPOSIÇÃO GERAL DE ARTES PLÁSTICAS.

Já aqui, na *Vértice*, tivemos ensejo de esboçar as conclusões e os ensinamentos gerais a tirar da V Exposição Geral de Artes Plásticas. Resta-nos agora tentar uma análise mais detalhada do acontecimento, ou seja, a análise e a crítica, em pormenor, das obras expostas.

Não nos propomos, como é de uso, infelizmente, repetir mais uma vez a distribuição de adjetivos, a qual se gostaria agora, que fosse «a bem com todos». Tenho ouvido dizer que a «crítica deve ser imparcial», tenho ouvido críticos vários afirmarem a sua posição «acima das correntes». Pela minha parte, não conheço nada que esteja, de facto, «acima das correntes», sem tomar partido por uma ou por outra. Tal pretensão posição não é senão o disfarce de outra que se não tem a coragem de afirmar. Tal pretensão posição não é senão o disfarce serafico de uma outra, que se revela inevitavelmente a que puxa para trás.

Não conheço actividades desinteressadas, nem como desinteressadas me parece que se pode classificar a actividade do crítico. Emitir um juízo crítico pressupõe sempre um determinado ponto de vista, um determinado critério de valores. Uma crítica que «para melhor se integrar nas obras» estudadas adopte sucessivamente os pontos de vista que elas lhe propõem, sem ousar, na aparência, tomar partido, forçosamente se há-de revelar como invertida, desorientada ou desorientadora. E revelando-se como tal, afirma a sua incapacidade de desempenhar o papel que lhe compete, em fase dos homens e da história.

Ora se a crítica é sempre uma crítica de grupo, ou de corrente, não se deve concluir, por outro lado, que ela se deva limitar à exaltação obrigatória das obras que perfilham os seus pontos de vista, e a rejeição, pura e simples, ou do que está para trás, ou do que com ela não alinha totalmente. Tal posição é por demais fácil para que possa ser encarada seriamente. E aqui tam-

380

# VÉRTICE

REVISTA DE CULTURA E ARTE

## SUMÁRIO

Da redutibilidade do fenómeno artístico, Raúl Gomes, e A manhã, o rio, os barcos... e Variações sobre um tema de Eluard, poemas de Eugénio de Andrade, e A casa no vento, poema dramático de Manuel da Fonseca, e Helena Morena, poema de Luiz de Carvalho, e Poema de Carlos Rodrigues, e A música de Olivier Messiaen, Manuel Dias da Fonseca, e Dos Ramos Maria del Valle-Lacort, A Lúcia Vidal, e Humanismo e Linguística, Oscar Lopes, e Panorama: Uma poetisa portuguesa em Itália, C. F. B., e Edmond Pignon, R. Costa Camelo, e Apontamentos da Índia, II, Manuel Ferreira, e O mês cinematográfico, Alves Costa, e Os Sapatos Vermelhos, António Brechado, e A produção literária de língua inglesa em 1949, I, Esca Ramos, e REVISTA DAS REVISTAS: Rui Feijó, e CRÍTICA: De Livros, Rui Feijó, e De Cinema, Luiz Francisco Rebello, e De Teatro, Luiz Francisco Rebello, e Das Exposições, Júlio Pomar, e Da Música, António Nunes Barreto

VOL. IX

82

JUNHO 1950

lêra o papel da crítica fica por cumprir, na medida em que os problemas não são debatidos, na medida em que se se atende à complexidade das forças que actuam sobre a obra de arte, ao processo histórico que a determina.

Seguir determinado ponto de vista, no nosso caso concreto, o da marcha para uma arte realista, de intervenção social, não significa exaltar a priori as sucessivas aquisições que, desde o princípio do mundo até os nossos dias, tem enriquecido o património da humanidade, coisas que, aliás, ninguém com um mínimo de responsabilidade, afirmou até agora. Esta conclusão seria idiota, se não se revelasse antes como uma deturpação a frio; eis um dos balos cavalos de batalha dos inimigos apostados do novo realismo, e também dos seus melhores e mais fiéis aliados, os «fai-nanais» literários «progressivos» como burros.

Não se critica uma nova forma de arte (como uma nova forma de pensamento, como uma nova forma de vida) com materiais caídos do céu. O artista trabalha com materiais concretos, que são aqueles que recebem dos seus antecessores. São estes que, através de prolongada luta, através de prolongada e quanta vez doloroso trabalho, ele assimila, reelabora, transforma. Nada se cria a partir do nada. E a obra de arte perdura, não por aproveitar ou rejeitar seja ou aquela conquista, não simplesmente por afirmar ou combater determinado ideológico, mas sim «na medida em que se esforça por conquistar a riqueza humana resultante do desenvolvimento por inteiro — na medida em que ultrapassa a alienação do homem em geral e a sua própria alienação em particular». Se isto é verdade, a arte da idade média não «expressou» a religião, mas o esforço para o humano, mau grado a alienação religiosa e através dela. Mas ela não «expressou» o feudalismo, mas a «riqueza» aliada mau grado os entraves e os limites da estrutura feudal, e através deles. O que é bem diferente!

Se isto é verdade, a arte do séc. XVII (não falando aqui da ideologia, da filosofia) não «expressa» a burguesia, senão na medida em que permanece «válida» a riqueza humana atingida nesse

momento, mau grado os limites e a forma da alienação, inerentes à burguesia (mesmo ascendente!).

«Para o artista, reencontrar ou criar a «totalidade humana» num dado momento, implica a luta — directa ou indirecta, consciente ou inconsciente, illusória ou verdadeiramente eficaz — contra a «humanidade», contra a alienação, que destrói, dispersa, aniquila esta totalidade».

«O homem «rico» — mais «rico» que os outros — existe e existirá ainda; mas a sua «riqueza» interior não pode ser compreendida isoladamente, do mesmo modo que a sua obra. O génio criador não é um mistério, é um facto humano. O génio implica a riqueza interior, mas conquista-se nos conflitos entre esta riqueza e tudo o que tende para o empobrecimento num momento determinado e nas condições desse momento».

«Assim aparecem sob uma nova luz, e talvez decisiva, o «problema» e o «drama» do génio, do talento, do revés e do êxito. Uma luz nova e talvez decisiva sobre as biografias e sobre as obras» (1).

Se de Henri Lefebvre estas lúcidas palavras. Aqui as deixamos à meditação de todos.

Comecemos agora a nossa visita à V EGAP. Vejamos em primeiro lugar a representação daqueles artistas com um passado feito, e que não abdicaram dos seus princípios de independência. A legítima qualidade pictorial de António Sampaio, e seu labor honesto estão aqui mais uma vez afirmados. De João Pedro Veiga preferimos o «Apontamento de um Parque», realizado com um à vontade e uma justeza verdadeiramente notáveis. Maria Clementina Carneiro de Moura, se bem que representada à sua altura, não nos faz esquecer a sua paisagem da III EGAP.

(1) Henri Lefebvre — Introduction à l'esthétique — in Arts de France, n.º 19-20, págs. 57-58.

381

Júlio Pomar, «Crítica. Das exposições. V Exposição Geral de Artes Plásticas», *Vértice*, n.º 82, Coimbra, Jun. 1950, capa e p. 380-381.

de melhor que tem aparecido nas nossas exposições.

«O Mundo nas palminhas» de Falcão Trigueiro: eis-nos perante um dos quadros que mais burborinho levantou, sobre o qual as críticas se carregaram obstinadamente de incompreensão. Trata-se, sem dúvida, de uma pintura bem distoível; mas há qualquer coisa ali que se reveste de profundo significado, qualquer coisa que nos parece digna do maior respeito, e no qual não penetraram, ou não quiseram penetrar os interessados detractores. É o caso de um homem que, possado já a chamada idade das aventuras, e tendo limitado a sua actividade artística a um campo restrito, o da contemplação dos espectáculos da natureza — as «suas» rochas algarvias — quebra de repente com a «sua» tradição e reage conforme ao espectáculo do mundo conturbado; reage, não teme dar aberta e ingenuamente «a sua palavra»; não se esconde por detrás de atitudes dúbias, não foge nem trai o coração impressionado. E este, parece-nos, o significado desse seu quadro e da atitude que o comandou; e foi devido a ele, sobretudo devido a ele, que os detractores lhe não faltaram.

Alfredo Viçente mostrou-nos um «Retrato de homem», dentro da sua característica maneira de abstrair a pasta colorida, com aquele seu característico jeito de encasar as coisas, ao mesmo tempo irónico e apiedado.

Revela Júlio Santos um louvável desejo de romper a sua pintura; mas, quando a nós, prejudicamos certo convencionalismo decorativo, involuntário ou não; o mesmo constitui a objecção fundamental que há a pôr à sua cerâmica, desde que se considere esta, não do ponto de vista de «alindar» casas, mas como autêntica e completa forma de expressão artística. Os desenhos de Júlio centrouam inconfundíveis, nem anda acrescentarem, no entanto, à sua obra.

João Barata. José Neves de Azevedo e Rudy, são aqui os representantes de uma vaga tradição paisagística, sem grandes rasgos nem ambições.

Um trabalho persistente e obscuro, mas cheio de vontade de acertar e de qualidades plásticas dia a dia reveladas, tem sido o de João

Navarro Hogan. Dentro do mesmo caminho se revela também Mário Ferreira, igualmente com resultados apreciáveis.

Voltamos agora para aqueles artistas que tomaram como objectivo «mbicioso a realidade presente, na pluralidade dos seus aspectos. Em nada nos custa repetir que este é o caminho que mais perspectivas nos abre, o melhor, que este é o único caminho que descobre perspectivas. Dizia há pouco um conspicuo jornal, um não menos conspicuo representante da pintura abstracta, que esta tendia para o absoluto e o absoluto era... uma tela vazia. Eis, pela boca de um dos seus dignos representantes, a afirmação das perspectivas abertas pela pintura abstracta. E as perspectivas que o humor negro (negro? já bastante enfado!) dos surrealistas abre — aos filhos família *declassés* — não vão além duma rebelião rita cômica e sem perigos, gozosa e no fundo útil a terceiros, como a Casa-Cola ou o «Sétimo Ilustrado». O único caminho que pode, hoje, abrir novas perspectivas é o que se abre às realidades do seu tempo e descobre nestas o germen da sua transformação; é o que exige dos que o seguem, não a reacção de idiotice de esquecer tudo para voltar à pureza inicial, mas uma inteligência sempre alerta e uma convicção capaz de resistir corajosamente a toda a espécie de provações.

De entre os artistas que reivindicam para si esta posição, referir-nos-emos em primeiro lugar a Lima de Freitas, incontestavelmente um dos nossos melhores desenhadores. Ao mesmo tempo serena e apaixonada, lírica e dramática, a sua impulsividade sabiamente contida manifestase através duma vulgar série de desenhos e experimenta agora novos meios de expressão — a gravura e a litografia; o seu lindego, no qual tão pouca gente parece ter reparado, faz-nos pensar que Lima de Freitas tem ali um caminho à sua espera.

Nas duas pinturas que expõe, são diferentes os meios que utiliza. Na «Composição com seis figuras», a cor passa a segundo plano, conta quasi tão somente como pano de fundo de desenho, no qual se vem a concentrar toda a força expressiva; e muito haveria para dizer destas

382

figuras tão suas, de gestos suspensos, humaníssimas e reais. Já na «Mulher que sorri», pintura que se deve localizar entre o grotesco e o trágico, entre a farsa e o drama, é a violência da expressão, a desconcertante que há sempre no espectáculo mais banal, que foi tomado como linha central da obra. Há a cor intervir aqui com o seu sênto próprio, e o desenho torna-se caustico, a tender para um expressionismo complexo (que não tem nada a ver com a desolação de um Beckman, por exemplo), e que tem sido, dentro da sua obra, um dos polos constantes de atracção.

Continua Avelino Cunhal, dentro do caminho que traçou, a dar-nos com curiosa sensibilidade as suas impressões de um mundo anónimo e sofrido. É se o resultado cromático é quase feliz, pena é que o mesmo não aconteça com igual segurança em relação à escrita das figuras, ora indecisa ora comprazendo-se em poses e cores que prejudicam a arquitectura geral do quadro. Mas Avelino Cunhal tem feito, de exposição para exposição, consideráveis progressos e é de esperar que saiba vencer o que entrava ainda a sua linguagem de pintor.

Mário Dionísio utiliza fundamentalmente a saturação da cor, através do contraste de tintas planas. A ressaltar-lhe este ano um esforço no sentido de facilitar ao espectador a leitura do quadro. A triangulação um pouco sistemática dos anos anteriores quase desaparece, de que resulta maior nitidez do desenho; e até o quadro ganha uma outra escala, uma afecção directa com a parede. É na «Maturidade camponesa» que isto se torna mais visível — e é de lamentar, apenas, que certos pedaços não tenham atingido a simplicidade e a força revelada, por exemplo, na cabeça da mulher ou na maneira como é dado o ambiente rústico.

Os desenhos de Manuel Ribeiro de Pavia são sem dúvida, de boa factura, cheios de carácter; mas porque se não lança este artista à conquista de uma obra de maiores proporções, para a qual parece naturalmente destinado, e que seja a resultante lógica, e o melhor coroamento desta sua já vasta galeria de tipos?

É pelos caminhos do real que Querubim Lapa parece também querer orientar-se. Temos

presente ainda a sua bela representação no último Salão da Primavera da SNBA, e os trabalhos que agora enviou, se bem que de menores dimensões, não desmentiram a expectativa. Eis uma pintura de quem não esquece o ofício, de quem estuda pacientemente, de quem parece querer trilhar um caminho ligado à vida dos homens. E quanto ao azedume que por ora se nota — certa amargura velada, silenciosa — esperamos que a própria experiência humana do artista se encarregue de ultrapassar e enriquecer com novas perspectivas, no sentido da obtenção daquela realidade complexa e fecunda, que melhor parece caracterizar os dias de hoje.

António Ayres acusa bons progressos. A composição e os desenhos que enviou mostram-no a caminho de uma pintura arquitectural e directa, bastante influenciada ainda, mas convicta e obstinada. Bastante influenciado também, se revela Costa Canejo, que expõe segundo cromos pela primeira vez; mas a voluntária secura dos meios que emprega, e o equilíbrio já conseguido, fazem-nos aguardar com interesse as suas próximas obras. Com igual interesse, ficamos também a aguardar evolução de Nuno San Payo.

Os saltimbancos de Domingos Vasconcelos Lopes, mau grado a repetição abusiva de certos tons, mostram-no progredindo e com vontade. António Alfredo, Cipriano Dourado, Rogério Ribeiro, Oliveira Rafael são jovens que estão a começar agora, alguns revelando já sólidas qualidades, mas dos quais para juízos mais concretos, se tem que aguardar a ulterior evolução.

Burlesca e lírica, com arremedos de sátira e passividades de poeta lírico de mal com o tempo, meticulosa até o incredível e cozinhada até o comestível, eis, num lugar à parte, a pintura de João Abel Manta. Os avejeiros de asas de morcego, chapéu alto e grandes bigodes no nariz de amansense reformado, que rondam por sobre o casario das cidades os amorosos em flagrante delito, as cenas íntimas, os dramas passionais, os meninos curiosos, o senhor imperturbável

383

**Júlio Pomar, «Crítica. Das exposições. V  
Exposição Geral de Artes Plásticas»,  
Vértice, n.º 82, Coimbra, Jun. 1950,  
p. 382-383.**



que, de guarda chuva no braço vai da sua janela até uma das pontas da rua, ajudando-se com a maromba sobre um arame entido; e mesmo espantado que atinja à fuga um dos dois avejões de asas de morego e cercolas do atilho, todo enrodilhado agora de encontro às cordas cheias de roupa a secar, são os titereiros com que movimenta a sua síntese burlesca de um tempo em que as coisas mais incréditas acontecem naturalmente e as coisas naturais quase parecem incréditas. Resta ver até que ponto João Abel será capaz de levar a sua crítica, até que ponto ele estará interessado em desarticular o artificialismo do mundo, ou melhor, de uma classe em franca decomposição. E não há dúvida nenhuma que João Abel tem a resolver, entre levar a cabo a tarefa, que tão corajosamente iniciou, e enfrentar toda a gama de dificuldades e descobrir toda a espécie de contradições — ou resvalar, sob o olhar agradecido dos seus respeitáveis amanuenses com asas de morego, para o tráfico de estupefactos à Pitágoras. E isto, com certeza, é que ele não deseja.

Continua Sá Nogueira a pintar, com ironia complacente, os retratos dos seus amigos. E se nos mostra, por um lado, que a arte do retrato nada tem a ver com as encomendas à Malta ou à Medina, por outro não nos deixa de fazer pensar se a sua ironia complacente não será já, ou não se poderá vir a tornar numa hábil camuflagem da recusa em abordar totalmente os problemas que a vida põe à sua consciência de homem e de artista. E a questão é cada vez mais instantânea, na medida em que, à tomada da consciência das possibilidades do ofício, não corresponde um alargamento da problemática inicial; o mau grado o indiscutível *savoir faire* do pintor, um vazio começa a instalar-se entre o quadro e o espectador.

Daciano Henrique mostra-se à vontade nos seus desenhos mas, para já, torna-se difícil dizer deles mais do que isto. Está a começar, e parece não lhe faltarem condições. O mesmo se dá, embora sob outro aspecto, com Paulo de Eça Leal; há neste uma perigosa facilidade, contra a qual, se ele quiser fazer obra séria, terá de lutar, e muito.

Atirar contra um grande espaço vazio qualquer pequeno objecto insólito e criar assim um espectáculo com mistério a delirar por fora, é um estratagemma surrealista mais velho que a Sô de Braga.

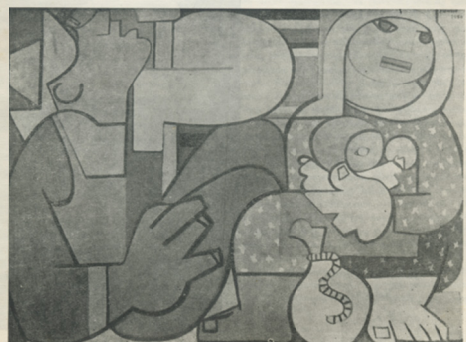
Apesar do que, e à falta de outra coisa, ainda é repetido por João Artur da Silva, com todo o convencimento, e sem graça que se tope.

Parcemos escusos os resultados tirados por Arnaldo Louro de Almeida da sua composição sobre o «Tricórnio» de Falla, confusa amalgama de certa sistematização abstracta, das aparições surrealistas, de certo cubismo publicitário, e até mesmo de algumas reminiscências do futurismo italiano. Pedindo em tema emprestado à música, em vez de o buscar à vida cotidiana como até aqui, A. Louro de Almeida dá-nos a impressão de ter torçado às dificuldades que lhe aarciam dentro do caminho que estava a seguir; de ter sacrificado ingloriamente a certo falso efeito plástico as alegrias mais profundas (e difíceis) de uma arte com raízes mergulhadas na terra.

Vejamos agora o que nos dizem os escultores. Uma coisa nos parece caracterizar sob tal aspecto, esta exposição: o inconformismo perante a escultura de compromisso, pseudo-moderna e pseudo-escultura, que por aí com notáveis proventos e muita facilidade se vê cultivar. E se isto constitui um sintoma de saúde, uma esperança finalmente salutar, a verdade é que temos de pedir aos escultores que alarguem ainda mais o quadro das suas ambições; que não substituam determinada sistematização por um outro tipo de sistematização; que se lancem corajosamente ao encontro das dificuldades e dos problemas que se escultor, como em geral a todo o artista de hoje, se põem com acuidade nestes dias de tormenta e de bem concreta esperança.

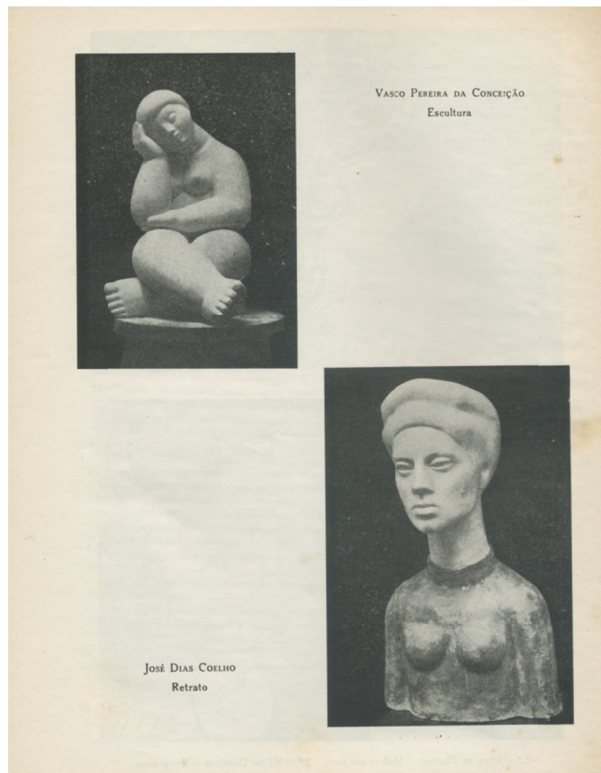
Maria Barreira marcou para já uma posição original, com um à vontade que não se esconde; à parte a objecção fundamental que acima se fez, e que é comum a todos os escultores, cremos

384



1.ª — LIMA DE FREITAS — Mulher que sorri. 2.ª — MÁRIO DIONÍSIO — Emigrantes.

Júlio Pomar, «Crítica. Das exposições. V Exposição Geral de Artes Plásticas», *Vértice*, n.º 82, Coimbra, Jun. 1950, p. 384 e 1ª e 2ª imagens [s/ n.º pp.].



que ela só tem a ganhar se cuidar mais da arquitectura dos seus volumes, salientando analogias e caracterizando diferença, desenhando e compondo sem condescender com o desejo de acabar depressa.

Já, por outro lado, se mostra Vasco da Conceição um operário metódico, nada deixando aos cuidados do acaso. «Serenidade» e «Meditação», esculturas de volumes maciços, mas não lentas de graciosidade, parecem-nos ser as suas figuras melhor conseguidas. Em «Companheiros», o jogo das arestas, mesmo obsessivo, não consegue destruir a moleza do conjunto, e a obra, que nascera cheia de intenções, perde-se por falta de arquitectura. Creemos que a representação desta artista teria ganho em força e significado se tivesse sido mais seleccionada, indo directa aos fins, e não condescendendo aqui ou além com certo gosto do público. Isto realçaria o seu trabalho de artista que, partindo de uma formação escolar, dela se tem vindo a libertar, gradual e obstinadamente.

José Dias Coelho está a entrar num caminho seu, de teimosos procura e simplificação fecunda. Simplificação que não significa eliminar dificuldades, mas constata-las e vencê-las através de persistente e inteligente trabalho — o mais das vezes silencioso e sem alardes. Veja-se o «Retrato de M. T.», de proporções tão bem encontradas, a que uma ligeira assimetria do rosto imprime e põe o profundo carácter. Dias Coelho expõe ainda um conjunto apreciável de desenhos os quais, acusando embora influências próximas, não deixam de se revestir de particular importância — sa medida em que, entre nós, o escultor raramente desenha ou procura. Facto que, aliás, está na raiz de muitas deficiências, dia a dia vaidas, e que a escultura, mesmo jogando com o «barulho das luzes», mal consegue distarçar.

Já provou suficientemente Euclides Vaz que está na escultura como em «suas casas». Dotado de inegáveis qualidades, Euclides trabalha com grande facilidade, sem cair naquele mau gosto de paninhos amarratados, característica de tanta obra chamada decorativa. Mas a verdade é que Euclides paga também pesado tributo a certo

convencionalismo chamado de bom gosto, a certo sorriso e a certos gestos estereotipados, a certas soluções uma vez achadas e muitas vezes repetidas. E se Euclides não quiser que a sua escultura anche por ser vista de um relance, como quem esvazia de um trago um copo de água, terá de saber vencer este fácil agrado — fácil e ilusório.

Citemos mais, para determinar, o pequeno «Arobas» de João da Silva, pouco significativo dentro da obra deste artista; as, pouco significativas também, esculturas de José Faria; a «Máscara» de Fernando Louro de Almeida agora a começar; Maurício Penha, ainda desorientado, tentando mais uma vez caminhos que se lhe fecham; os retratos, bastante incipientes ainda, de Maria Isabel Meirelles e finalmente, Lagoa Henriques, inteligente e sensível, a acusar francos progressos.

Apresentou a V EGAP uma luzida secção de artes decorativas. A revivescência de certas velhas técnicas, como a tapeçaria, a do azulejo ou a cerâmica em geral, prestam-se sem dúvida a um sem número de considerações, e mais, obrigam a uma discussão da velha deferência cultre entre maiores e artes menores. Por outro lado, e factor novo do problema, a passagem do artesanato à produção em série introduz exigências e características novas, e dá lugar, por um lado, ao aparecimento do que melhor ou pior se tem chamado «arte industrial», colocada sob o signo da eficiência, e em que o lado estético é, por assim dizer, resultante desta; enquanto por outro, liberta de exigências funcionais imediatas as velhas técnicas do artesanato, que se tornam por sua vez objecto de procura no campo da expressão, no mesmo pé de um quadro ou de uma escultura. O que, forçosamente, atrai outras responsabilidades a quem as pratica.

Caracterizou-se fundamentalmente esta secção pela diversidade de procura, pela autonomia que cada expositor marcou em relação aos

**Júlio Pomar, «Crítica. Das exposições. V  
Exposição Geral de Artes Plásticas»,  
Vértice, n.º 82, Coimbra, Jun. 1950,  
imagens [s/ n.º pp.] e p. 385.**



cutres; e ao mesmo tempo, pelo apreciável nível atingido por quase todos eles. Donde resulta que o conjunto apresentado nada fica a dever, e até ultrapassa, pela variedade de perspectivas que abria, certas manifestações, hão apregoadas, as quais afinal se resumem, mercê da obstinação em imitar determinado padrão, num repousado passeio da galinha com os pintos.

Citemos, além de Júlio Santos, a quem já nos referimos, Victor Palla, com a sua habitual desenvoltura; Bento d'Almeida, mais irregular, mas com achados felizes; Maria Barreira e Vasco da Conceição, em francos progressos; Jorge d'Almeida Monteiro, com o seu «fauno» cheio de humor e alguns curiosos martelados; Mário Soares, senhor do ofício, mas prejudicado por certa relôquia. Dum modo geral, todas as exposições se mostram em bom caminhar; e muito nos poderão dar se souberem esmagar definitivamente a tentação do efêmero «decorativo» de receita, que há o mau hábito de desculpar com o «gosto», do público, mas a que este, como aliás ficou provado, já não liga obrigatoriamente.

Perto de 20 arquitetos deram também a sua contribuição à V EGAP, trazendo-lhe o melhor da sua boa vontade e do seu trabalho. Há a notar no conjunto o desejo louvável de, partindo de um ponto de vista seriamente profissional, renovar os quadros da nossa arquitectura, tão martirizada por sujeições da mais variada espécie. Lamentamos que à V EGAP não tenham vindo os arquitetos do Porto, que nesta tentativa de renovação têm empenhado o melhor do seu esforço — e façamos votos para que eles quebrem proximamente o seu injustificável isolamento.

E para terminar, registemos os nomes de todos os que, não se poupando a sacrifícios, aqui vieram com os seus trabalhos e, pequena ou grande, deram a sua contribuição a esta V EGAP.

corajosa afirmação de independência dos artistas portugueses.

Secção de Pintura: António Alredo, António Ayres, António Saúde, António Silva da Silva, Arlindo Vicente, Arnaldo Louro de Almeida, Avelino Cunhal, Cipriano Dourado, Domingos Vasconcelos Lopes, Falcão Trigo, Fernando Jorge, João Abel Manta, João Artur C. da Silva, João Barata, João Manuel Navarro Hogan, João Pedro Veiga, Joaquim Azeite, José Joaquim Ramos, José Júlio, José Luís Soares, José Neves de Azevedo, Júlio Pomar, Júlio Santos, Lucília Rosa de Brito Amaral, Lima de Freitas, Maria Alice Jorge, Maria Clementina Carneiro de Moura, Mário Dionísio, Mário Ferreira, Níxia Scapinakis, Nuno San Payo, Querubim Lape, Raúl Costa Camelo, Rogério Ribeiro, Rolando Sá Nogueira, Samora Barros.

Secção de escultura: Euclides Vaz, Fernando Louro de Almeida, João da Silva, José Dias Coelho, José Farinha, Júlio Pomar, Lagos Henriques, Maria Barreira, Maria Isabel Meireles, Maurício Penha, Vasco da Conceição.

Secção de Arquitectura: Alberto José Pessoa, Artur Pires Martins, Cândido Palma de Melo, Celestino de Castro, F. de Castro Rodrigues, Francisco Conceição Silva, Kell Amaral, Fernando Peres, Hermann Gandra, João Simões, Joaquim Ferreira, Jorge Ferreira Chaves, José Bastos, Huertas Lebo, M. Coutinho Raposo, Manuel Gomes da Costa, Victor Palla e Bento de Almeida.

Secção de Aguarela, Gouache, Desenho e Gravura: Alberto da Costa Rodrigues, António Ayres, Carlos Oliveira Rafael, Cipriano Dourado, Daciano Henrique, João Manuel Navarro Hogan, Jorge Bravo Vieira da Silva, José Dias Coelho, José Júlio, Júlio Pomar, Lima de Freitas, Luís Silva, Manuel Baptista (Rudy), Manuel Ribeiro de Faria, Maria Alice Jorge, Maria Barreira, Mário Dionísio, Raúl Costa Camelo, Paulo G. de Eça Leal, Rogério Ribeiro, Vasco da Conceição, Victor Palla.

Secção de Artes Decorativas: Bento de Almeida, Domingos Vasconcelos Lopes, Fernando Cardoso, Jorge de Almeida Monteiro, Júlio Pomar, Júlio Santos, Maria Barreira, Mário

386

Soares, Nuno San Payo, Vasco da Conceição, Victor Palla.

Na secção de Fotografia: Adelino Lyon de Castro, Kell Amaral, Manuel Peres, Rodrigo de Vihena.

JÚLIO POMAR

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA  
— O ORIENTE E A ALGÉRIA NA  
ARTE FRANCESA DOS SÉCULOS XIX  
E XX

Eis uma fraca amostra do que foi a pintura francesa num dos seus períodos mais ricos — do romantismo até aos nossos dias. Mesmo dentro das limitações do tema escolhido — o Oriente e a Algéria — que magnífica demonstração era possível ter feito!

Poder-se-ia justificar a pobreza do conjunto, se as obras fossem apenas provenientes do museu de Alger, de fundação recente, e possivelmente com poucas probabilidades de ter retido as obras capitais que ao Oriente dizem respeito — desde os deslumbramentos de Delacroix até às famosas odaliscas de Matisse. Mas não. O prefácio do catálogo afirma ter-se procurado completar a exposição com obras de outros museus e de colecções particulares. Perante isto, o que com toda a boa vontade podemos dizer dela, é que foi organizada sem nenhuma espécie de critério.

Pois como justificar que Delacroix, a quem devia ser dado um lugar primordial, seja representado apenas por apontamentos e esboços, dos quais, para maior ajuda, muitos mal tinham a marca do mestre? Como justificar o silêncio sobre um legião (a não ser que se prolongasse no espírito dos organizadores, a velha querela entre este e Delacroix)? Como justificar a presença de Matisse apenas através de 3 litografias («uma delas era até dada no catálogo como pintura!»? Como justificar a invasão de obras de segunda, terceira ou quarta escolha? O que não há dúvida nenhuma é que esta exposição nos desconcertou em toda a linha — e só desprestigiou quem dela devia ter cuidado.

Salvaram-se (por miraculoso acaso?) os Marquet, três dos quais de grande categoria, lições de pintura espontânea e sábia, daquela espontaneidade que é fruto de trabalho aturado, e apenas dele; uma extraordinária cabeça de Gilmont, duma síntese que não exclui o pormenor subtil, sólida arquitectura mostrando as marcas de um trabalho obstinado e inteligente; uma aguarela, com todas as características das *travaux de Dufy*; o Cotet, tão curioso de matéria; uma pequena, mas bela, gravura de Picasso das primeiras fases; um dos dois desenhos de Rodin; Dufresne, bem representado, mas a quem não compete um lugar de primeira plana; etc. E que mais, meus senhores?

Claro que esta exposição não faltaram os contemporâneos do tipo de Besnard ou de La Paludière, a quem se abriu obrigatoriamente as portas dos museus e das comissões oficiais; e os colaboracionistas Derain, Friez, Belmondo.

J. P.

#### Da música

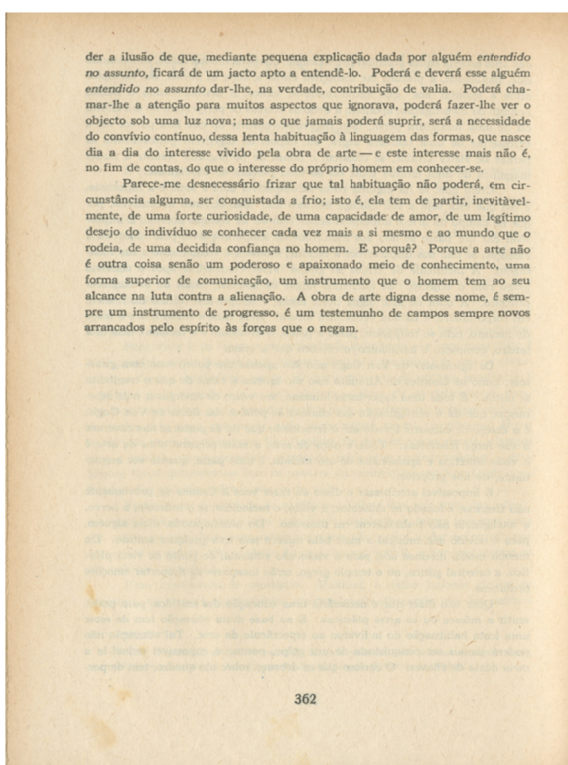
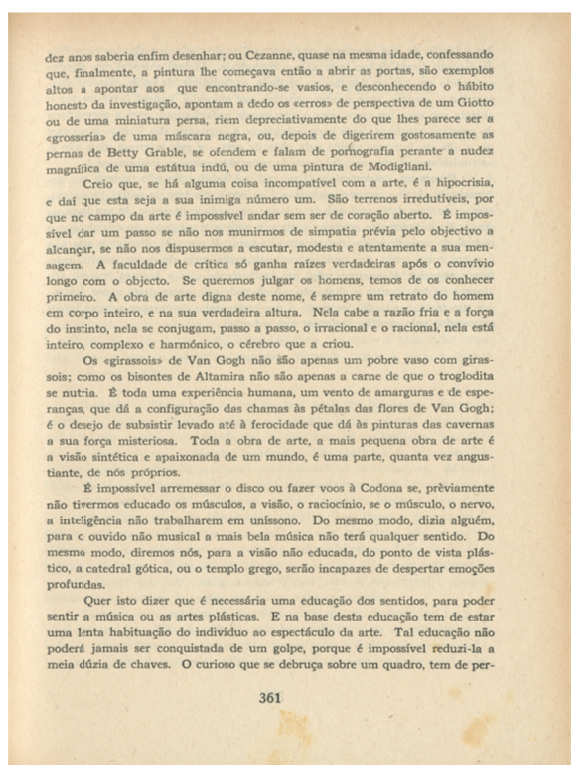
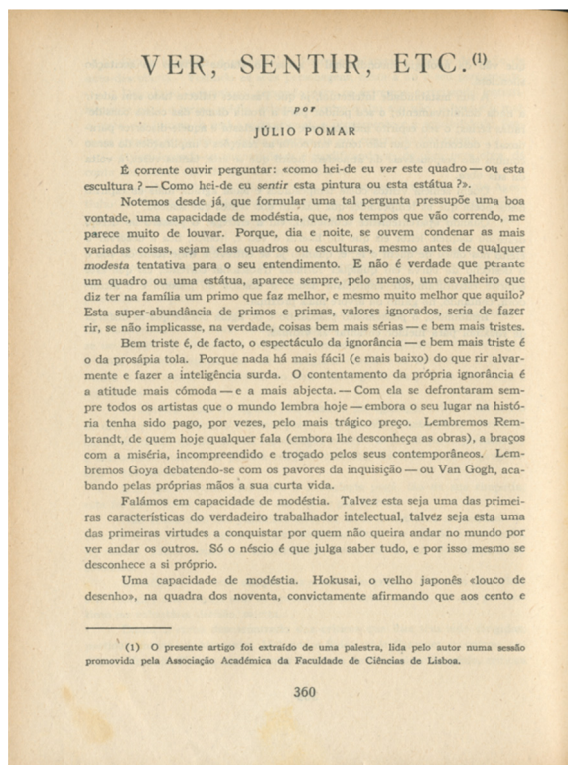
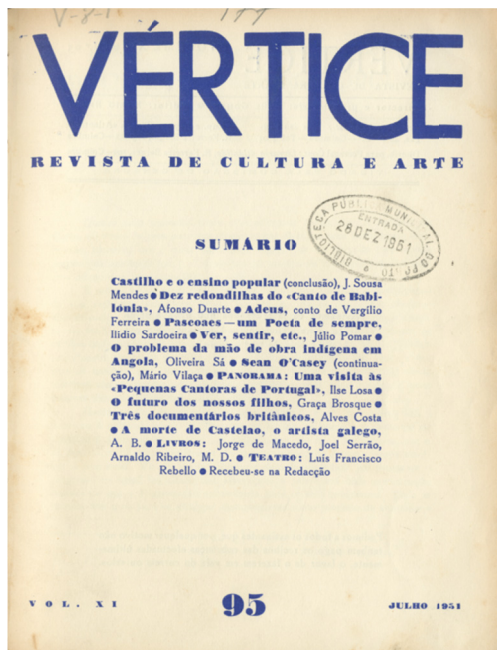
CONCERTO CORAL-SINFÓNICO COMEMORATIVO DO BICENTENÁRIO DA MORTE DE JOÃO SEBASTIÃO BACH

Entre as várias comemorações (algumas bem pobresinhas) que entre nós se fizeram do bicentário da morte de Bach, destacou-se o concerto coral-sinfónico realizado no Tivoli no passado dia 6 de Maio. Dois motivos sobretudo contribuíram para o interesse despertado à sua volta: a personalidade de Lopes Graça, que dirigia o conjunto e o facto de nessa tarde se dar a primeira apresentação do Círculo da Academia de Amadores de Música. O programa, criteriosamente organizado, compunha-se da *Suite em Ré Maior* para orquestra, do «Concerto de piano em fá menor» e de duas «Canções religiosas», a n.º 79 («Vai, Senhor, sóis sol e escudo») e a n.º 67 («Dai testemunho a Jesus Cristo»).

A interpretação de todas estas obras-primas constituiu um dos maiores regalos para grande parte da assistência e também, ao que parece,

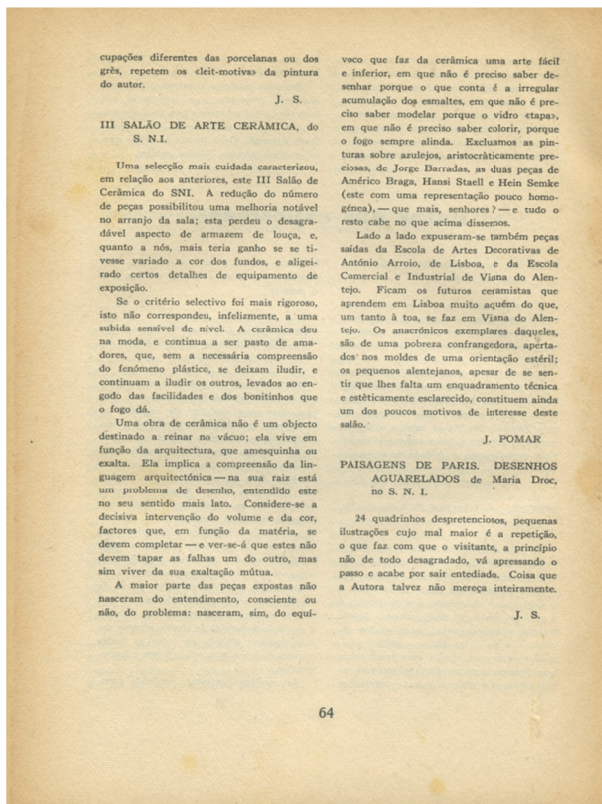
387

**Júlio Pomar, «Crítica. Das exposições. V Exposição Geral de Artes Plásticas», *Vértice*, n.º 82, Coimbra, Jun. 1950, p. 386-387.**



Júlio Pomar, «Ver, sentir, etc. (1)», *Vértice*, n.º 95, Coimbra, Jul. 1951, capa e p. 360-362.

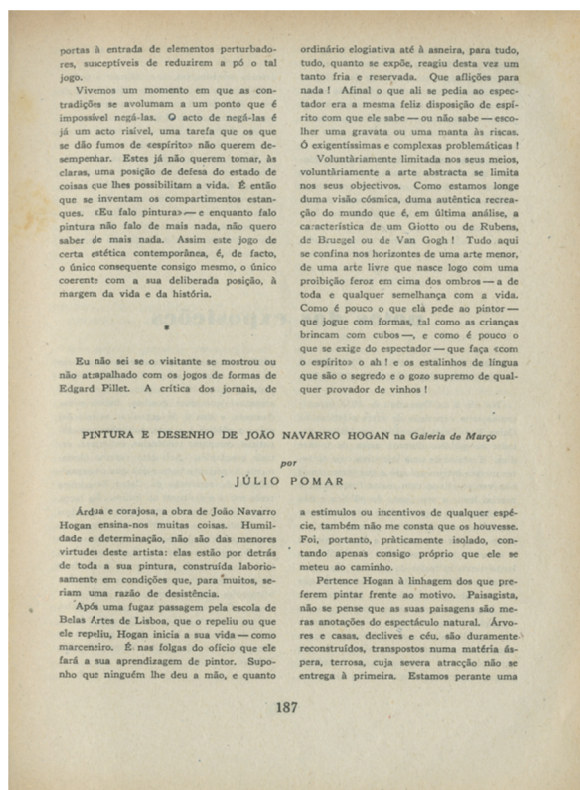
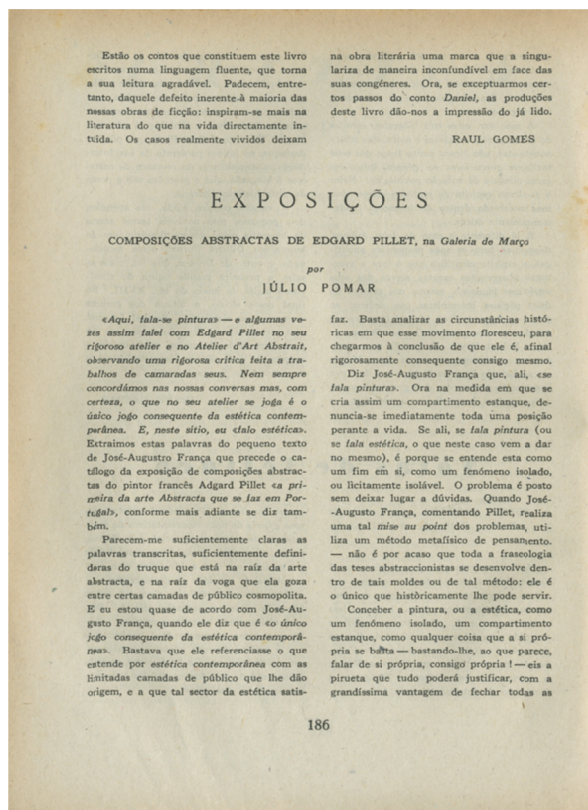




Júlio Pomar, «III Salão de Arte Cerâmica, do SNI», *Vértice*, n.º 113, Coimbra, Jan. 1953, capa e p. 64.



Júlio Pomar, «Composições abstractas de Edgard Pillet na Galeria de Março», *Vértice*, n.º 115, Coimbra, Mar. 1953, capa e p. 186-187.







Júlio Pomar

## DA CEGUEIRA DOS PINTORES

Tradução de Pedro Tamen

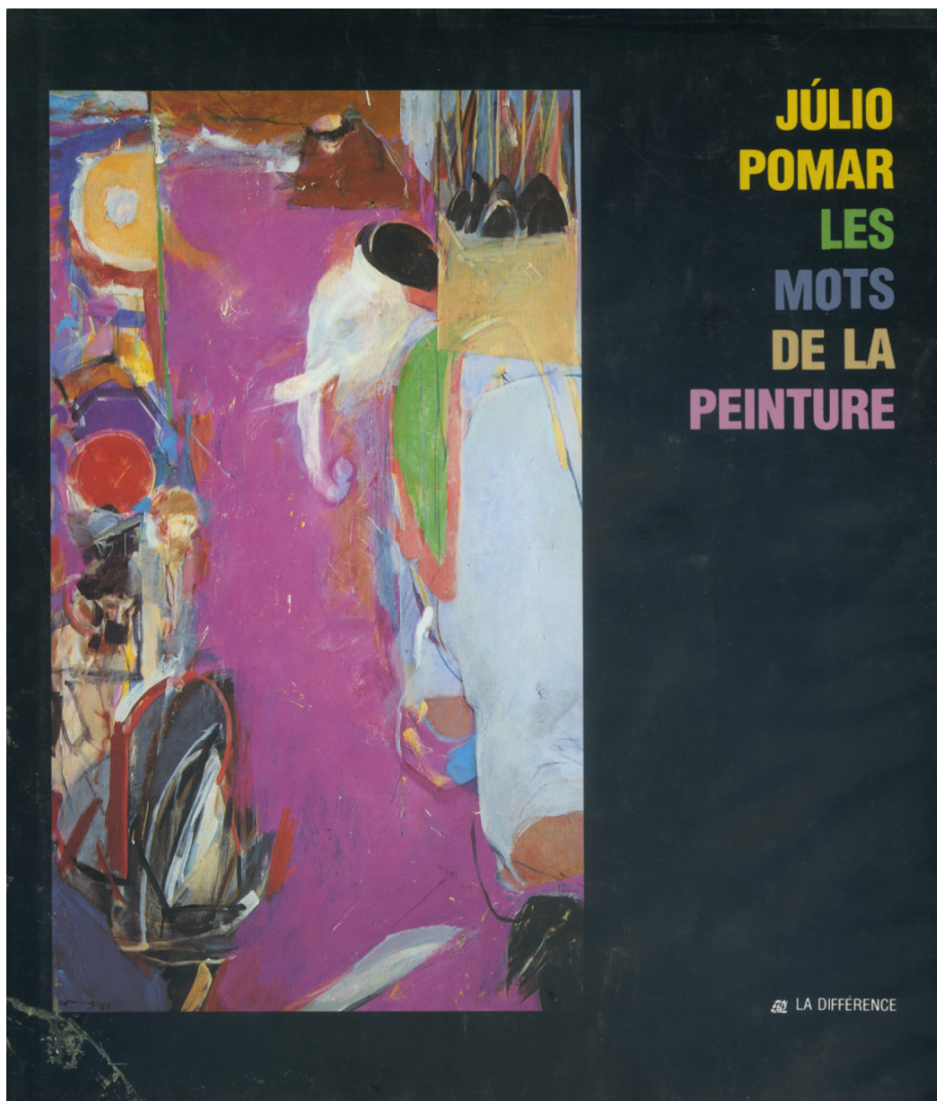


colecção arte e artistas

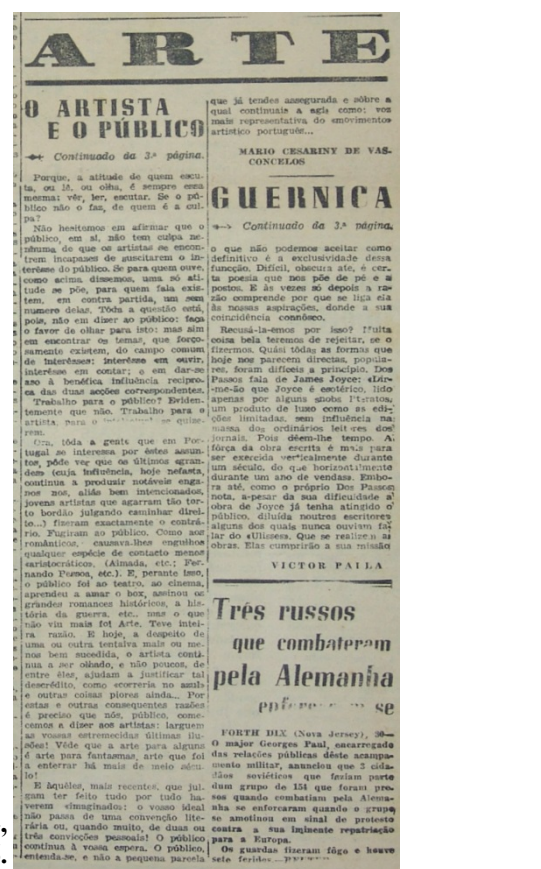
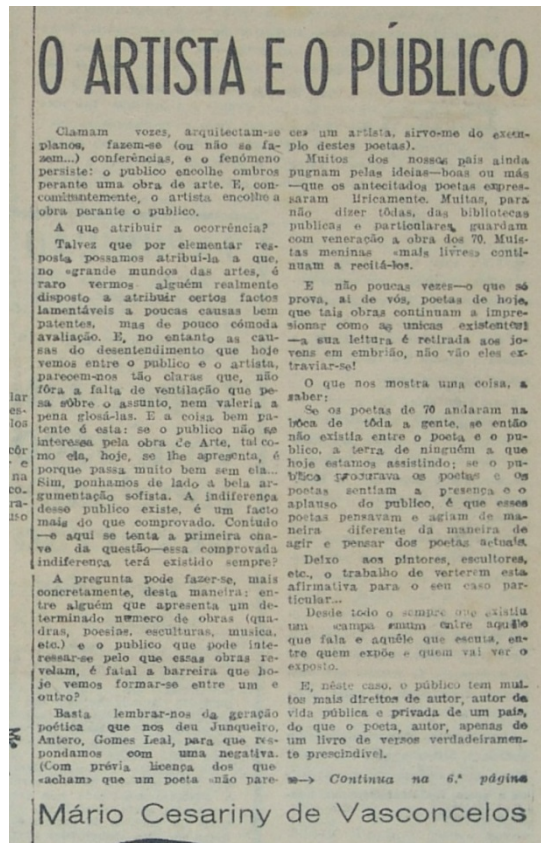
IMPRENSA NACIONAL - CASA DA MOEDA

**Júlio Pomar, *Da cegueira dos pintores*, tradução de Pedro Tamen, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, capa.**





Júlio Pomar, *Lets mots de la peinture*, Paris, Éditions la Différence, 1991, capa.

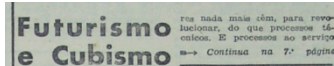


Mário Cesariny de Vasconcelos, «O artista e o público», *A Tarde*, supl. "Arte", n.º 4, Porto, 30 Jun. 1945, p. 3 e 6.









res nada mais têm, para revolucionar, do que processos técnicos. E processos ao serviço

→ Continua na 7.ª página

# O Pintor e a Fotografia

Já bastante se falou na incapacidade dos artistas de ditamar o gosto do século XIX. Incapazes de aceitarem os progressos sociais a que algumas descobertas, no campo da física, levaram. Não vamos retornar aqui esse tema, que tomamos por verdadeiro. Notaremos, apenas, como o crítico já se havia referido, que a falta de cultura geral dos artistas foi, em grande parte, motivo determinante da sua desorientação, nesse ponto. Nem tão pouco tentaremos explicar os variadíssimos matizes, contribuições de escolas, que formaram o difícil cenário que se apresentou, a partir de então, não-impressionistas, trilhou. Para o fim que temos em vista, voltamos a Gleize e Metzinger.

A antepostulada base teórica destes dois pintores é uma rejeição fora de hora e contra o gosto da época, a arte social do chato idealismo do Berkley, por exemplo; do errôneo conceito do ego como "alma realista", que não pode ser, não pode e não podia deixar de ser, toda a filosofia, desde o racionalismo cartesiano até Hegel.

Vermos, em pleno século XX, a origem da arte social, a arte social na pintura francesa, até levá-la ao máximo da decadência e ao que o individualismo forçosamente tem de chato. E, no entanto, vemos todo o mundo que pinta receber de joelhos tanta desigualdade menagem, e a o que nos dá bem a ligar a uma moda de chato, a arte social, toda a arte europeia, até ao aparecimento dos pintores mexicanos. Picasso não é uma decadação.

beria. É uma consunção, o mesmo que se dá com a pintura francesa, a partir de Delacroix, queiros faziam isso mesmo. Os pintores cubistas não queriam mais da forma do que disseram que as suas descobertas vinham, desde há muito, encetando-se. O seu objectivo era pôr em jogo o lógico e discursivo o que fora intuitivo, secretamente. Os cubistas fizeram, assim, uma revolução, mas não a dos cubistas, pois a mudança nem sempre uma substituição nas ideias.

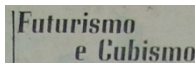
A quem não acredite que possa haver uma revolução na forma sem ser a consequente revolução na ideia—o que está certo—dizemos que os cubistas são curiosos, e que a curiosidade é a base de todas as impressões que os pintores de os impressionistas que os pintores se limitavam ao estrito quadro das suas impressões do mundo exterior. E, quando os cubistas, distorções, chegamos aos cubistas, acontece está facto

Os pintores, entre os quais a inquietação é grande, são demasiadamente lentos no rever das idéias que, é preciso dizer, são as de toda a sua vida. Não hesitamos em falhar com eles da fotografia, e repetir que ela é sua inimiga, em exigir que a tratemos como um ofício baixo.

Não compreenderam que a experiência fotográfica é uma experiência humana que não se pode imitar, e que o novo realismo que virá, queiremo-lo ou não, verá na fotografia não um inimigo, mas um auxiliar da pintura. E foi isto que confusamente sentiram, na vanguarda pictural, homens como Max Ernest ou John Heartfield, os quais, por diferentes formas, tentaram encorpá-la no quadro. Porém, tal posição não foi senão transitória. A fotografia ensi-

toria. A fotografia ensinava a ver, e vê o que o olhar não pode apreender. Será no futuro, não mais o modelo da pintura, no antigo sentido de modelo de academia, mas o seu auxiliar documental, pela mesma razão que, nos nossos dias, as colecções de jornais cotidianos se tornaram indispensáveis ao romancista. E dir-se-á que o jornal, a reportagem fazem concorrência, ao romance? E a esta loucura que se chega quando se opõem fotografias e pintura.

ARAGON



Continuado da 3ª página

de quê? Ao serviço de um incognoscível (dado como tal) mundo exterior; o que significa, portanto, ao serviço do extremo individualismo dos seus próprios cultores. O que nos dá o absurdo aforismo: uso que serve o próprio uso. Arte pela arte. Bela divinição da técnica.

Evidentemente que seria um mau julgamento das condições dadas artísticos o dizermos que não e tal erro poderia ter sido evitado se os críticos, por sua vez, não tivessem ignorado a personalidade — mas em qualquer caso — de quem se poderia ter feito de maneira diferente aquilo que fez, Algúem. A ou B, teria de consumir as suas forças para não se deixar levar a um ponto máximo de desequilíbrio entre o homem e o artista, entre este e o mundo. Algúem? Que primitivamente se chama a si mesmo, e que se chama por chamar-se Léger e Lhoté. Este último, com as suas premissas de objectividade calma, Léger, com a sua paixão de artista, com a intrusão do elemento humano mais reconhecível, (nós, hoje, não acreditamos nada em símbolos racionalistas), a sua dissolução e agitação, um sistema.

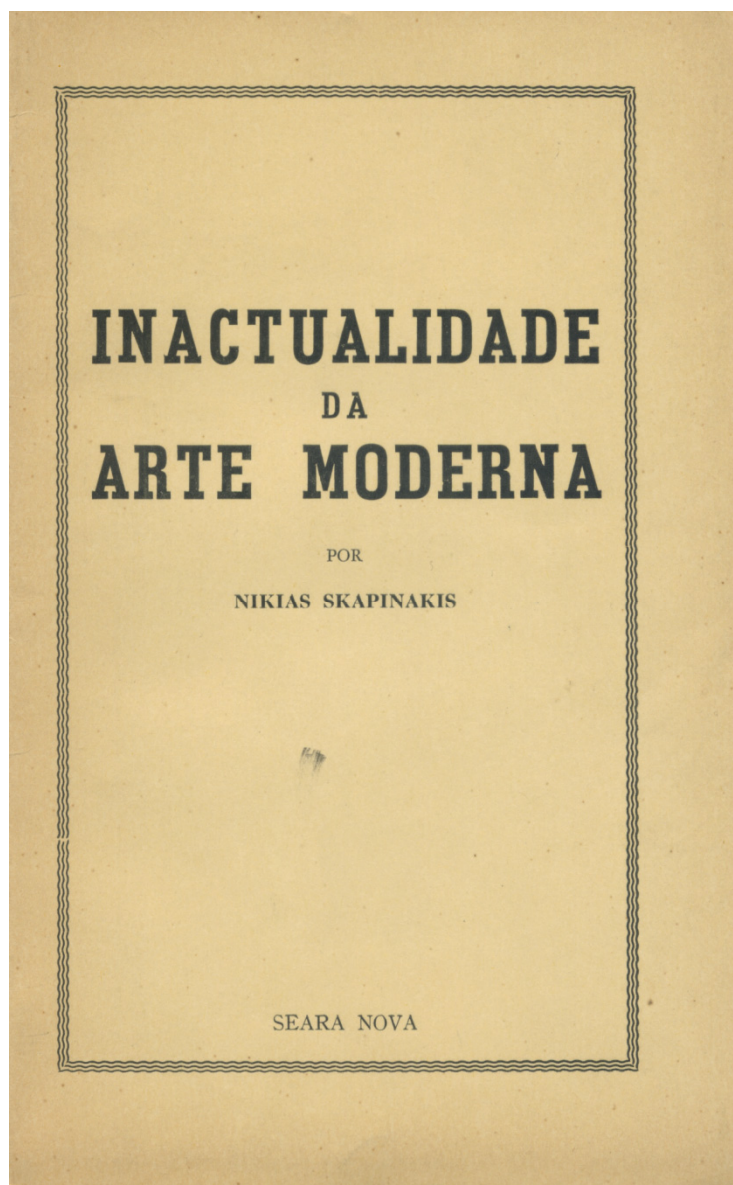
Diretorão; mas não é arte de Lhoté, tal como a de Leguerra, uma verdadeira arte, uma arte que suscita o interesse do público, arte viva, actual? A respeito do público que me interessava por Lhoté, Léger, etc., nada temo a dizer. Se é arte viva, actual, crível, então, não há dúvida de que se sustenta de um desequilíbrio interior não é, hoje, verdadeira arte. E lá, serve a cubistas, idem puristas, idem expressionistas, soba-realistas, ultra-românticos, quantos mais. Toda a arte que aparece com o nome de arte, hoje, não é arte do mundo a que se refere

E' assim que repudiamos a  
 inúmeras escolas de Paris que  
 enxameiam a Europa e até  
 América porque ainda estejam  
 verdes para a sua apreciação.  
 Pelo contrário, Repudiamos-las  
 porque os seus frutos, outrora  
 por nós próprios reconhecidos  
 como, excelentes, amargam muito  
 a boca, hoje em dia. E porque  
 se havemos de acreditar numa  
 arte actual, teremos, também que  
 pôr de lado toda aquela que, bá-  
 sicamente, lhe está oposta.

MARIO DE VASCONCELOS

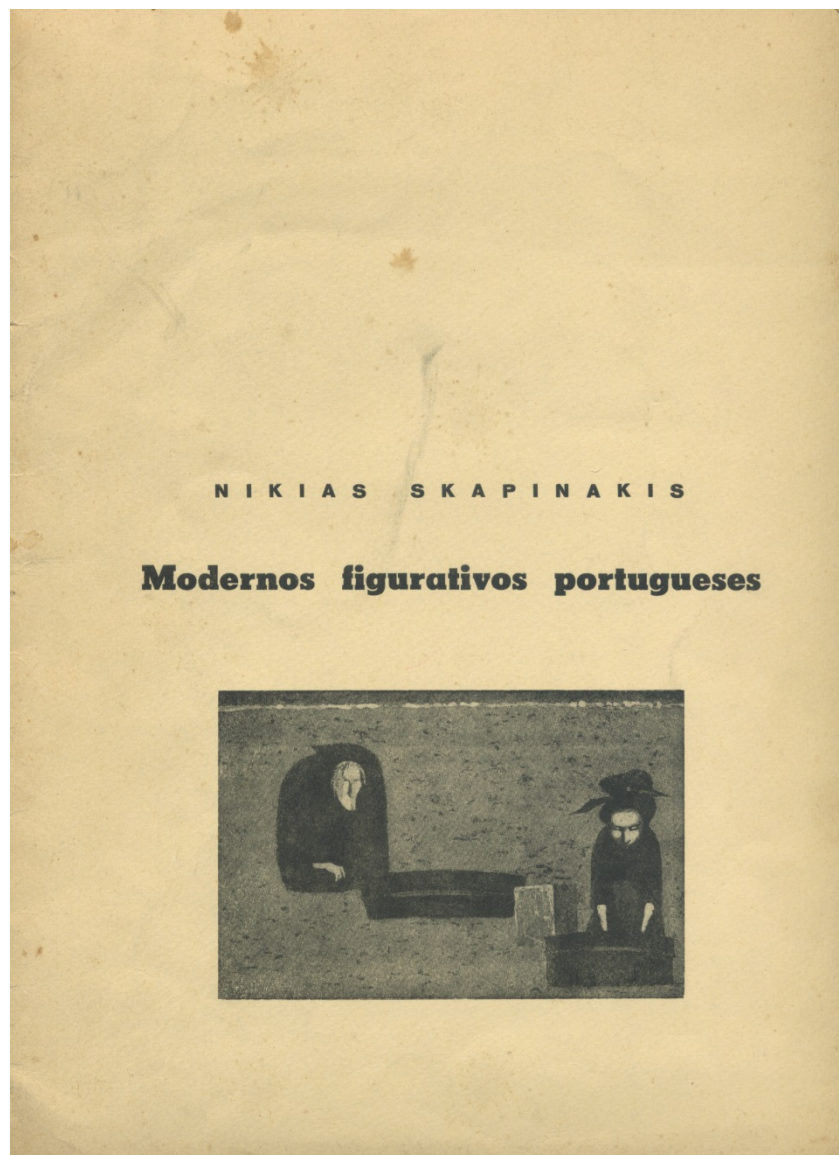
**Mário [Cesariny] de Vasconcelos, «Futurismo e cubismo», *A Tarde*, supl. “Arte”, n.º 8, Porto, 29 Jul. 1945, p. 3 e 7.**





Nikias Skapinakis, *Inactualidade da arte moderna*, Lisboa, Seara Nova, [1958].





Nikias Skapinakis, *Modernos figurativos portugueses e «L'art abstrait est-il condamné?»*,  
separata de Arquitectura, Lisboa, 1959.



**Victor Palla, «Lugar da tradição»,**  
**Arquitectura, n.º 28, Lisboa, Jan. 1949,**  
**capa e p. 4-5.**

